

تأليف
إميل جرجس
مخرج مسرحى

تقديم
الأنبا موسى
الأسقف العام



المسرح وعناصره الأساسية

الجزء الأول

تأليف
إميل جرجس
مخرج مسرحى

تقديم
الأنبا موسى
الأسقف العام



الصفحة الإدارية

اسم الكتاب : المسرح وعناصره الأساسية جـ١.

الكاتب : أ. أميل جرجس

تقديم : نيافة الأنبا موسى

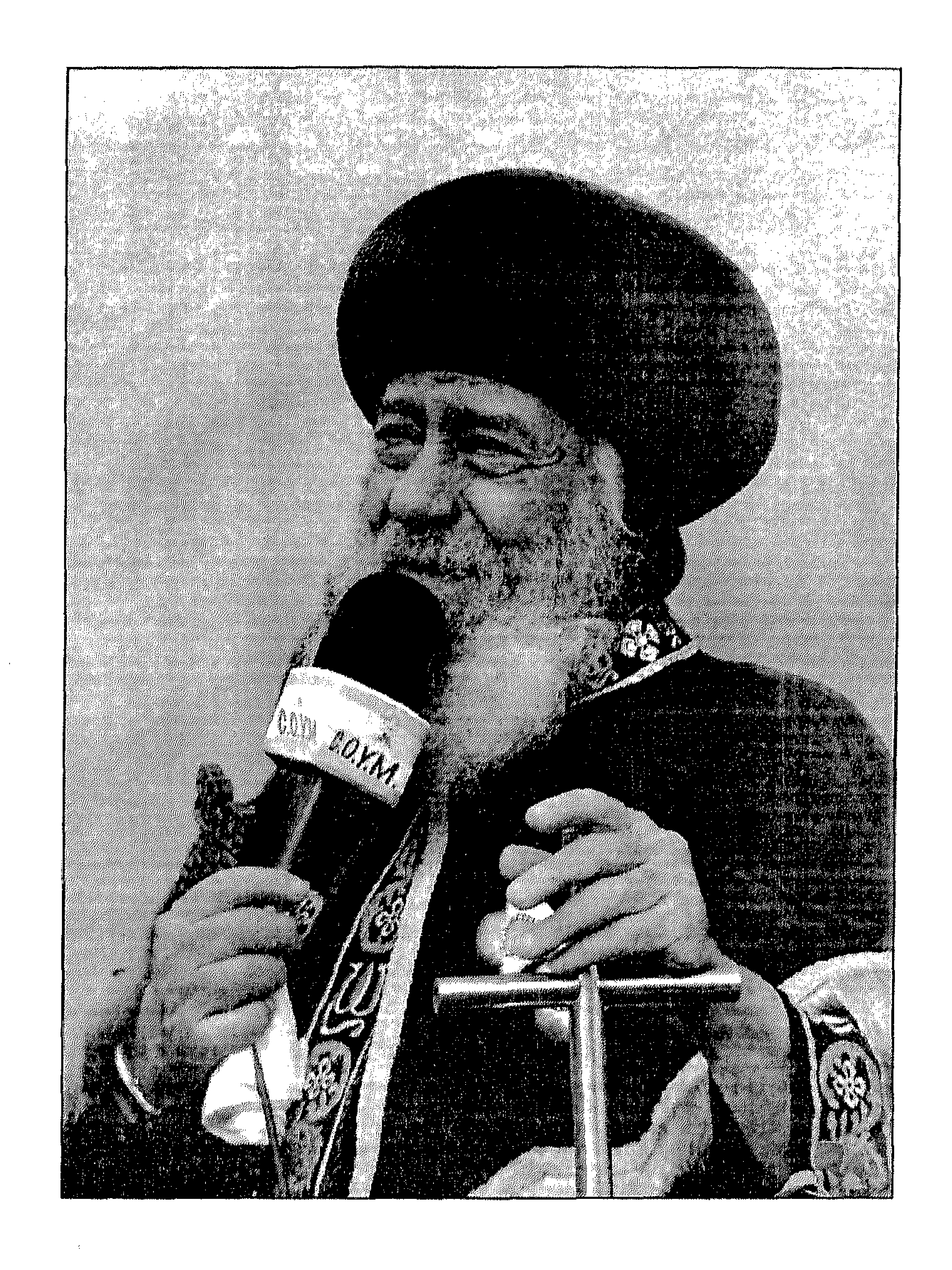
الناشر : مكتبة أسقفية الشباب

الطبعة : الأولى إبريل ٢٠١٠

المطبعة : دار الجيل للطباعة.

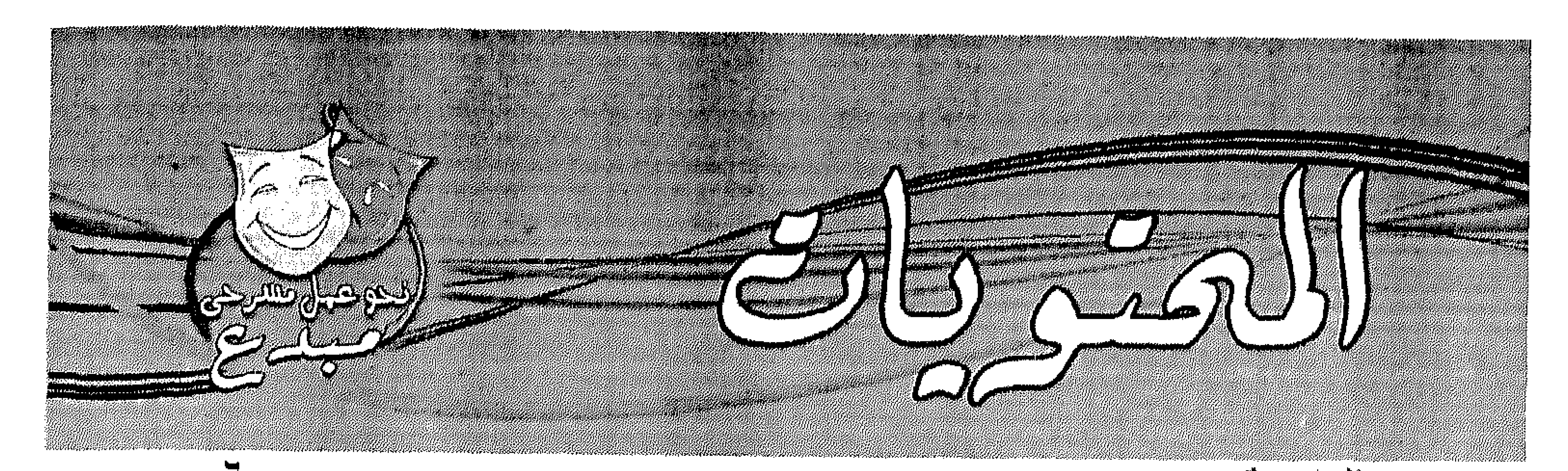
رقم الإيداع : ٢٠١٠/٩٢٧١

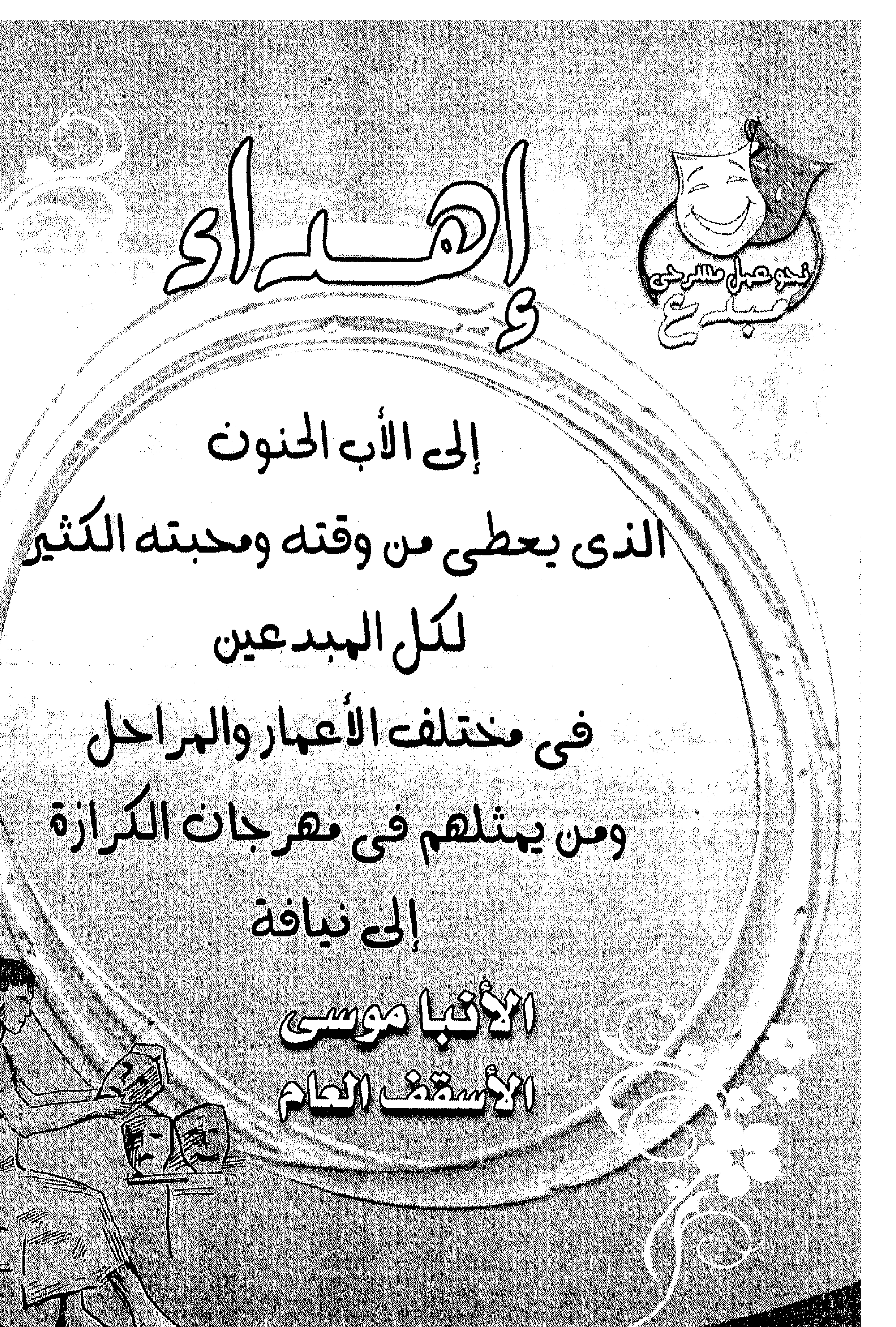
الترقيم الدولى : ٧- ٢٣٩- ٣٤٦- ٩٧٧- ٩٧٨



قداسة البابا شنوده الثالث

بابا الإسكندرية وبطريرك الكرازة المرقسية (١١٧)


المحتويات
نحو عمل مسرحي
مبدع



إهداء

إلى الأب الحنون

الذى يعطى من وقته ومحبته الكثير

لكل المبدعين

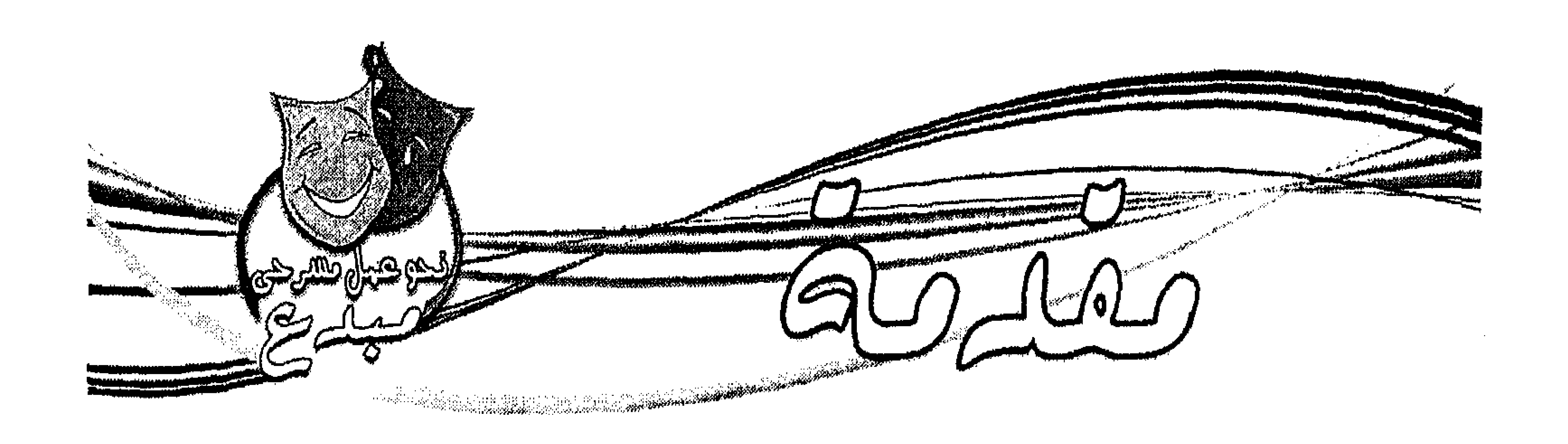
فى مختلف الأعمار والمراحل

ومن يمثلهم فى مهرجان الكرازة

إلى نيافة

الأنبا موسى

الأسقف العام



سعدنا كثيراً بالنمو المتصاعد فى تقديم نصوص مسرحية، ومسرحيات جيدة، فى "**مهرجان الكرازة المرقسية**" حيث نتلقى المئات منها كل صيف، من المراحل المختلفة: الأطفال والفتيان والشباب، وكذلك من الفئات المتنوعة: ذوى القدرات الخاصة والصم والبكم وأسرة ديديموس البصير... ويجرى التحكيم فيها من قبل متخصصين فى فنون المسرح... كما يجرى عقد لقاءات تدريبية لأبناء الكنيسة المهتمين بهذه الخدمة الهامة، خدمة المسرح القبطى.

والمسرحيات المقدمة تتنوع بين الموضوعات الكنسية والتاريخية والاجتماعية والوطنية، وفيها جهد طيب فعلاً من القائمين عليها.

وهذا ما دعا الأستاذ **إميل جرجس**، كخبير مسرحى متخصص منذ عقود كثيرة، أن يصدر لنا هذه الدراسات العلمية والفنية الهامة، والخاصة بهذا العمل النبيل: العمل المسرحى.

وفى هذا الجزء يقدم لنا الأستاذ **أميل جرجس** دراسات متخصصة حول:

١- **الفنون السبعة**، لمحة تاريخية، والدراما كتركيبة كيميائية متعددة الأبعاد فنياً.

٢- **السينوغرافيا** فى القرنين ١٩، ٢٠، مع رسوم توضيحية.

٣- **الديكور المسرحى**: المصطلحات، ونماذج تصميمات، ودروس تطبيقية.

٤- **الملابس والأزياء**، الأقنعة، الملابس الأغريقية، الأزياء الرومانية والقبطية والمصرية...

٥- **الأثاث، والأسلحة، والمهمات...**

والدراسة مدعمة بصور كثيرة ودروس تطبيقية مفيدة، أثق أنها ستكون هامة فى تطوير المسرح لدينا فى المهرجان لاكتشاف مواهب وتنميتها، خدمة للمسرح القبطى خاصة، والمسرح المصرى عامة...

✝✝

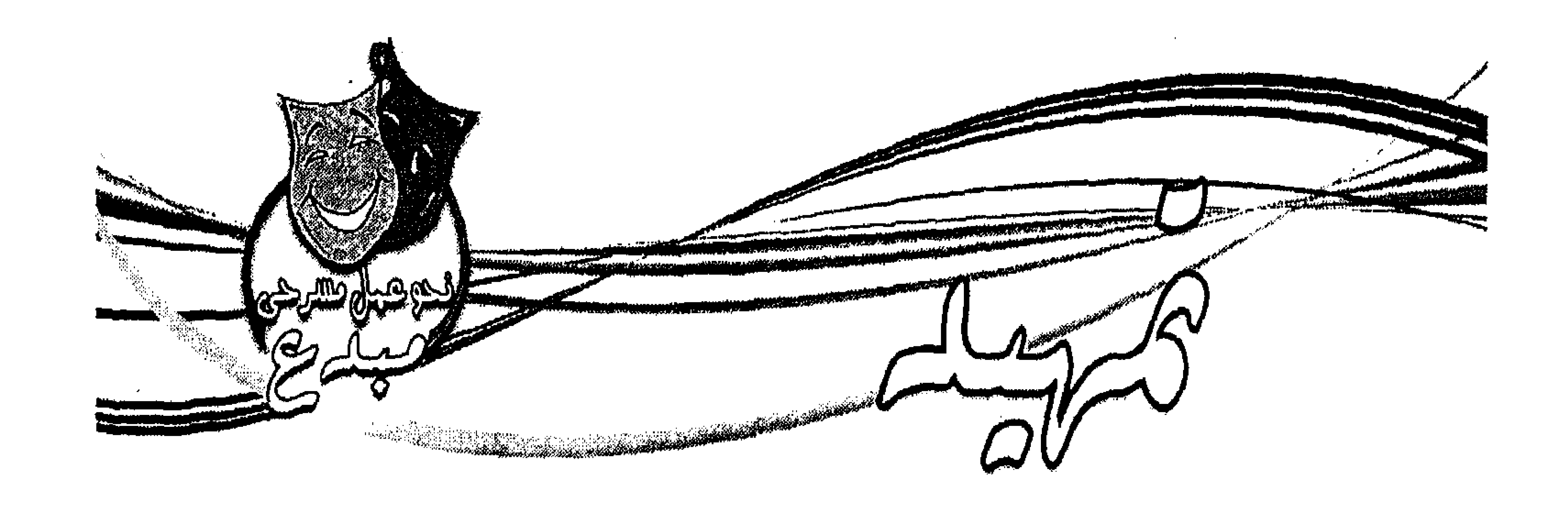
الرب يبارك هذا المجهود العلمى فى خدمة محبى الإخراج والتمثيل والإعداد لمسرحيات جيدة منفعة لكثيرين، ويعوض الأستاذ **أميل جرجس** المخرج المسرحى عن مجهوده المخلص، بصلوات راعينا الحبيب

قداسة البابا شنوده الثالث

ونعمة الرب تشملنا جميعاً.

الأنبا موسى

الأسقف العام



من خلال مشاهدتى للكم الهائل للعروض المسرحية التى قدمتها الفرق ضمن التصفيات النهائية فى مراكز (نقادة – القاهرة – الفيوم – العجمى)، ومع كل النوايا الحسنة والجهد الكبير والإخلاص غير المحدود من جميع من شاركوا فى العروض، فإن غرس فكرة المهرجان على مدى سنوات عمره السبعة قد تم إنباتها بحماس رائع، وظهرت القطوف فى نجاح كل من شارك مستزيدًا من المعرفة بالمحبة، واثقًا بما أحرزه من قرب مع يسوع – يؤكده الخط البيانى لهذه الفرق من ناحية الكم والكيف، وعدد المشاركين، وحجم النشاط الذى تصاعد بشكل كبير، بالنسبة لعمر المهرجان الزمنى – وتم بنعمة وبركة من الله تحقيق ما كان يشغل قلوب القائمين عليه **(نيافة الأنبا موسى وكل الآباء الأساقفة والخدام والخادمات بأسقفية الشباب)**، ووجدت معهم الكثير من التعزية عمّا فاتنى من سنوات عمرى السابقة، وما شجّعنى بالأكثر هو أننى شاهدت أعدادًا من الشباب المتسلّح بالتعاليم المسيحية، يشاركهم كثير من كل الفئات والمراحل السنية، يقدمون عروضًا كشفت عن موهبتهم وعن قدرة فنية هائلة تعيش على أرض الوادى، ما بين البحر الأبيض المتوسط وصولاً إلى

بحيرة ناصر، ممتدة ثمارها إلى السودان، بل تعدت الحدود إلى بلاد أخرى كثيرة تتطلع إلى المشاركة فى المهرجان الذى ازداد نضوجًا **بصلوات صاحب القداسة البابا شنوده الثالث** ورعايته.

وخلال لقاءات المهرجان مع المبدعين فى (بنى سويف) ودورات (القاهرة والمنيا ونقادة) أثير أكثر من سؤال جعلت المسئولين عن الأنشطة يطلبون تحمل كل متخصص لمسئوليته تجاه الشباب، بوضع ما استطاعوا تقديمه من معلومات ودراسات بين أيديهم، للاستفادة منها في صقل مواهبهم وتقديم إبداعاتهم فى صورة أفضل، على أن يتم تقديمها فى كتب، من بينها تعريف وتوضيح معنى السينوغرافيا. ودارت مناقشات عديدة مع لجنة الأنشطة الكنسية بالمهرجان كانت تدور حول كيفية توصيل المعلومة فى بساطة الأسلوب وعمق المعنى (أعاننا الله...) ومن هنا كانت ضرورة البحث عن أساسيات (السينوغرافيا)، ومفهومها، وتعريفها، وعناصرها، حتى نستطيع أن نضع معلومة علمية واضحة أمام المهتمين بفنون المسرح.

وقد تأكد نقصٌ كبير فى الكتب والمراجع، خصوصًا وأن المسرح فنٌّ تراكمى يجمع كل الفنون. وهكذا بدأت فى البحث والاستقصاء واستنباط المعلومات من المراجع القليلة التى تقدم تاريخ المسرح فى مختلف فروعه سواءً فى الشكل أو المضمون، إلى جانب العودة بالذاكرة إلى أيام الدراسة، مع الدكتور لويز مليكة الذى قدم كتابة الأول عن: الديكور المسرحى عام ١٩٦٦. وذلك بعد تخرج أول

دفعة متخصصة من "**معهد الفنون المسرحية**" عام ١٩٦٣، وقد كنت واحدًا من المجموعة التى تخرجت وعددها تسعة أفراد، وكان كتاب "**الديكور المسرحى**" أول كتاب فى هذا التخصص دخل المكتبات المصرية. واستمر د. لويز فى البحث والتجربة، إلى أن قدم كتابه الثانى بعد ١٠ سنوات، أى عام ١٩٧٦، حيث قدم فيه طريقة علمية مبتكرة (تم تسجيلها فى وزارة التجارة الخارجية بألمانيا، كما أنها تدرس فى أكاديميات الفنون وكليات العمارة هناك، وبعض البلدان الأخرى) تتناول رسم المنظور المسرحى، ليكون عونًا للمصمم على التنفيذ ببساطة أكثر وجهد أقل.

ثم يأتى **الأستاذ/ شكرى راغب** الذى فتح لنا الأبواب الخلفية لدار الأوبرا للاستفادة العملية لآليات المسرح وتركيباته، وتأكد لى الشعار الذى اتخذه رجل المسرح الانجليزى (جوردن كريج) وهو (بعد الممارسة تأتى النظرية).

ولكنى لا أدعى التنظير، فما بين أيدينا هو إعداد ودراسة تضم بعض ما ظهر من تجديدات وتطورات، فى شكل المسرح ومضمونه وصوره وتقنياته، مما تناولته الأجيال بالإضافة والتطوير، ليكملوا عمل من سبقهم، إلى أن وصلت التكنولوجيا الحديثة إلى مسرح يجمع بين "**الهواية والعلم**".

أقدّم هذه الدراسة إلى هواة المسرح من الأعمار المختلفة، لتكون أمام جيل المستقبل، ممن تفتحت عيونهم ونبضت قلوبهم مع ميلاد "**مهرجان الكرازة المرقسية**"...

إميل جرجس
مخرج مسرحى



الباب الأول

السينوغرافيا بين الفن والتقنية

المشهد الأول لمحة تاريخية

المشهد الثاني السينوغرافيا

المشهد الثالث رسوم ومشاهد تمثيلية



كما هو معروف أن الفنون الجميلة سبعة هي: (العمارة - النحت - التصوير - الرقص - الموسيقى - الشعر - الدراما). هذه الفنون السبعة تعتبر وسائط صنعها الإنسان في مراحل حياته المختلفة منذ القدم، كي يحول أشواق خياله إلى واقع محسوس، تكون له غاية نفعية أو زخرفية أو ترفيهية أو تعليمية.

وتعتبر الدراما أشبه بتركيبة "كيماوية" لها قوانينها ومواصفاتها الخاصة، حيث تستمد عناصرها من الفنون الأخرى: (كالشعر والموسيقى والتصوير... الخ). وهذه العناصر لا تعيش داخل الدراما كوحدات مستقلة، وإنما تذوب فيها بعد أن تتخلى عن خصائصها الفردية لتقدم للمسرح عملاً تتمثل فيه رؤية كل من الكاتب والفنان من خلال القضايا الفكرية التي تهدف إلى الإصلاح الاجتماعي والسياسي، ومساندة كل عمل يدفع بالمجتمع إلى التطور والرقي من خلال مخاطبة الوجدان والفكر الإنساني ليكون العمل المسرحي وسيلة تثقيف - ودعوة للتفكير من خلال الإحساس بالجمال والخير والمسئولية المشتركة التي تتحد ببناء مضمون العمل.

ومن المعروف أن الدراما أول ما ظهرت في العالم كانت في أحضان الدين، وأن التمثيل كان عبادة ثم تحول إلى ما هو عليه الآن في عصرنا الحاضر، فكانت الحركات التمثيلية ما هي إلا طقوس دينية. لذلك عاشت الدراما في أول ظهورها في المحيط الديني أي في المعابد، واستمرت على ذلك آلاف السنين - ثم تحولت تدريجيًا من المعابد إلى المسارح، كما تحول التمثيل من عبادة إلى فن لا اتصال له بالدين حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن.

وفن الدراما عرفه الفراعنة من ٣٠٠٠ سنة قبل الميلاد - عندما ظهر على شكل تمثيليات واحتفالات تصور إله الخصب والنماء (أوزيريس) وتقدم موسميًا في مصر. ولا يزال معبد



الكرنك بالأقصر محتفظاً بالنقوش المسجلة على جدرانه. ثم نأتى إلى المسرح الإغريقى حيث تؤكد آثاره أن المسرح الذى يقدم عليه العرض كان به منظر واحد لا يتغير طوال عرض المسرحية – وكان على جانبى المسرح مبنيان من الخشب أعدا ليستخدمهما الممثلون ويتابعوا منهما ما يدور على المسرح، أما مكان الجمهور فكان على هيئة مدرج على شكل نصف دائرة. وفى القرن الرابع قبل الميلاد دخلت الأبواب الثلاثة التقليدية التى خصص كلٌ منها لطبقة معينة من الشخصيات – فمثلاً باب منتصف المسرح لدخول وخروج الملوك والحكام، وباب آخر أقل منه حجمًا لدخول وخروج الممثلين الأقل مكانة، ثم الباب الثالث يستعمله ممثلو الأدوار الثانوية – وراء هذه الأبواب توضع ستائر مرسوم عليها مناظر من مشاهد المسرحية.

وتطورت المنصة الإغريقية لتصبح مرتفعة عن الأرض، كما تطورت المناظر لتصبح على هيئة كواليس دوارة لكل منها ثلاث واجهات تتحرك على مركز بالمنتصف، وعلى كل واجهة منظر يخدم المسرحية. هذه الكواليس الدوارة كانت أول علاقة بميكانيكية المسرح.

ولقد استخدم المسرح الإغريقى والرومانى الآلات وكذلك المؤثرات المسرحية المختلفة ومؤثرات الصوت فى فن المسرح. وكان بعضها يخضع لقوانين ونظم أرسوا هم قواعدها.

وبتطور المناظر ظهرت الستارة، وكانت وقتها تهبط إلى حفرة فى الأسفل عند مقدمة المسرح مع بداية التمثيل – كما استعمل الإغريق المؤثرات الصوتية والمؤثرات الضوئية مثل (البرق والرعد)، وملابس مناسبة لكل شخصية، وكذلك الأقنعة.

وسار المسرح الرومانى على منهاج المسرح الإغريقى فى أسس التصميم عدا اختلافات بسيطة سواء فى بناء المسارح أو المناظر، واختلفوا فى وصولهم إلى أعلى درجات البطش واستخدام العنف والإرهاب فى احتفالات نتيجة للألعاب الوحشية التى يروح ضحيتها المصارعين والعبيد. ومازلنا نذكر قصة (رأس يوحنا المعمدان) التى طلبتها (سالومى) راقصة القيصر المفضلة وابنة هيروديا من هيرودس الملك حيث قطع رأس يوحنا المعمدان الذى كان مسجونًا وتم إحضارها على طبق لتقديمها إلى سالومى الراقصة اللعوب.

وفى القرون الوسطى ازدهر المسرح شيئًا فشيئًا، وبدأت المسيحية بنشر المواعظ وبث التعاليم وقدمت التمثيليات الدينية حيث انتقل المسرح إلى الأروقة المجاورة للكنائس وكذلك الأماكن



العامة – وعرض تمثيليات منها "مذود البقر" وغيرها من تعاليم العبادة المختلفة والتى جاء ذكرها فى الكتاب المقدس – ومازالت تعرض حتى أيامنا فى الأعياد والمناسبات (كذكريات أسبوع الآلام – وأحد السعف الذى يرمز لدخول السيد المسيح أورشليم). وقد استولت الطقوس الدينية على المادة الدرامية، واستخدمتها وأحاطتها بحشود من الأناشيد والملابس والإرشادات الكنسية التى جعلت من هذه الحفلات الدينية مشاهد من شأنها أن تعلم الشعب المؤمن وأن تثير مشاعره.

واحتل العنصر الموسيقى مكانًا هامًا فى الطقوس، فيتم إنشاد المزامير (التى يرجع فضل إدخالها مدن أوروبا إلى القديس أمبرواز Saint Ambroise فى القرن الرابع الميلادى، كما أنه هو أيضًا الذى أدخل فى الطقوس عادة إنشاد الشعر الفردى بأناشيده اللاتينية المنظومة التى اتخذها الشعر المسيحى أنموذجًا له طوال قرون عديدة). كما أن أحد الأديرة فى سويسرا، وهو دير سان جال Saint Gall، استطاع أن يصبح مركزًا للإبداع الشعرى الحقيقى – ففى هذا الدير استطاع الراهب Tutilon صياغة فقرات غنائية منظومة القصد منها زخرفة النص وتوسيعه – وقد وضعت بعض هذه الفقرات فى صورة حوار.

وهكذا ولدت الدرامات الطقسية المكتوبة فى الأديرة وباللغة اللاتينية. وقد وصلنا مع نهاية القرن الثانى عشر نصّان عظيما الأهمية وهما: قطعة من القيامة، وتمثيلية آدم، حيث ترتبطان بالطقوس الكنسية من حيث موضوعهما، ويتميزان عن غيرهما بميزتين جوهريتين هما: أن الحوار باللهجة العامية ولم يعد باللاتينية، وأن الحدث لم يعد يجرى فى الكنيسة بل فى مسرح مقام فى الساحة التى أمامها – أو ربما فى الدير.

ولقد نشأ المسرح الفرنسى من هذه الأعمال التى أطلق عليها اسم "الدرامات شبه الطقسية"، وقد وصلت مع القرن الثانى عشر إلى مستوى كبير من التقدم مزودة بوسائل فنية. وفى النصف الثانى للقرن الثالث عشر ازداد الإقبال على مشاهد الآلام التى انبعثت من الدرامات الطقسية ولكنها تأثرت أيضًا بالقصائد القصصية التى كان يؤلفها الشعراء المتجولون – وقد ازدهر هذا النوع إلى حد أن قامت فى أواخر القرن جمعيات فى أماكن مختلفة معترف بها رسميًا عن طريق خطابات من الملك شارل السادس إلى جمعية الآلام الباريسية التى كانت تعرض تمثيلها فى إحدى قاعات مستشفى "الثالوث Trinité" وفى هذه الخطابات أطلق اسم الأسرار



Mysteries على هذه المشاهد لأول مرة .. (وقد عرفت الأسرار بمعنى تمثيل أو عرض درامى - نقلاً عن المعنى: خدمة - قداس - احتفال).

وتوجد الآن فى المكتبة الأهلية مخطوطة تحتوى على أربعين معجزة من معجزات السيدة العذراء بأشخاصها ترجع كلها إلى النصف الثانى من القرن الرابع عشر، وتتميز هذه المسرحيات بأنها تقدم لنا فى بعض مناظرها لوحة للحياة البرجوازية وقتها ومستمدة من الواقع، كما أنها تحتوى - بوجه عام - على خطاب فى تكريم السيدة العذراء، وتنتهى جميعها بمعجزة.

وفى القرن الخامس عشر كانت مسرحيات الأسرار فى أول الأمر بسيطة الأسلوب وفصيحة نوعًا ما، ثم بدأت تتسع شيئًا فشيئًا إلى أن وصلت فى تمثيلية عن الآلام إلى ٢٥٠٠٠ بيت من الشعر تقدم على أربعة أيام، وتشهد لنجاح العمل، الذى كُتب أصلاً للجمعية الباريسية، توقيعات أعضاء بلدية إيفيل الذين حصلوا على المخطوط لتمثيلها بمدينتهم - وقد عُدّلت هذه المسرحية سنة ١٤٨٦ فأصبحت تستغرق عشرة أيام و ٤٥٠٠٠ بيت (**وتستحق أن تكون فى متناول الشعراء المعاصرين**).

وفى أوائل القرن السادس عشر قامت حاشيات الأمراء الإيطاليين بالتنافس والتسابق فى إنشاء المسارح وتجديد الآثار القديمة ومسايرة التطور الحديث: فتغير شكل خشبة المسرح، وظهرت الستائر كغطاء للمنظر، وتسابق العديد من المؤلفين، وظهر فن منظور الديكور المسرحى.

وبُنى أول مسرح ثابت للفاتيكان فى عصر البابا ليون العاشر الذى عهد إلى المهندس المعمارى "برامانتى" القيام بهذا العمل (**الديكور المسرحى ص ٤٢**).

كما أقيم العديد من المسارح الثابتة لكن الكثير منها كان مبنيًا من الخشب والجبس وبعض المواد البنائية، كما هو الحال فى الأوبرا التى أقيمت فى مصر. ولقد حققت هندسة الديكور قمة فخامتها التى تعتمد حتى الآن على قاعدة المنظور المسرحى الذى اكتشفه (سباستيانو سليو) ١٤٧٥-١٥٥٤.

وخلال الفترة من القرن السابع عشر إلى القرن التاسع عشر ظهرت تطورات واضحة فى كل عناصر العمل (تأليف - إخراج - إضاءة - ديكور - ملابس - وموسيقى ومؤثرات ... الخ) ثم ظهرت المدارس والاتجاهات المسرحية المختلفة التى ظهرت



واضحة فى وجهات نظر المصمم إلى أن كانت نهضة مسرحية شاملة ظلت تتغير صعودًا وازدهارًا وهبوطًا فى خط بيانى متعرّج ومتقلب.

بعد كل ما قيل لابد أن نستكمل الإجابة على السؤال المطروح: **ما هو المسرح؟** والذى نطرحه على أنفسنا فى أكثر الأحيان، ويلح علينا بشكل كبير، ليضعه دكتور إبراهيم حمادة، الذى كان يعمل أستاذًا ثم عميدًا لمعهد الفنون المسرحية، عنوانًا فى الصفحة الأولى لكتيّب صغير، ليجيب على السؤال (انظر: طبيعة الدراما – سلسلة كتابك – العدد ٢٦ – دار المعارف) صفحات (١ – ٦ –٧ – ٨ – ٩ –١٠– ١٢ –١٣ – ١٦) .

(وكلمة "دراما" مشتقة من كلمة يونانية قديمة تعنى (يفعل) أو (عملاً يؤدى)، كما أن كلمة (تياترو Theatro) الإيطالية كانت تقابل كلمة (مسرح)، كما أن كلمة (مسرح) مشتقة هى الأخرى من فعل يونانى قديم يدل على (الرؤية) أو يدل على (المشاهدة)، فالدراما تضم عنصرين أساسيين (الفعل والمشاهدة) أى (المسرحية والعرض) أو (النص والإخراج).)

ومن هنا جاء تعريف المخرج الإنجليزى الكبير (جوردن كريج) للدراما (إن فن المسرح ليس هو التمثيل ولا النص، وليس هو المنظر ولا الرقص، ولكنه يتكون من كل هذه العناصر التى تؤلف هذه الأشياء: من الفعل الذى يعد روح التمثيل الصميمة، والكلمات التى تعد جسم المسرحية، والخط واللون وهما خير ما فى المنظر، والإيقاع الذى يعد جوهر الرقص).

فى النهاية نجد أن العرض المسرحى المتكامل عبارة عن مثلث تتألف أضلاعه من نص، وعوامل إنتاج، ومتفرجين.

ولكن لماذا يذهب الناس إلى المسرح؟ ما هو سر انجذابهم إليه؟

الحقيقة كما يقول دكتور إبراهيم حمادة أن الإجابة على مثل هذا التساؤل لا تقتصر على إعطاء سبب واحد، وإنما تختلف الأسباب باختلاف نوعية المتفرج الثقافية والمزاجية والبيئية. قد يذهب البعض إلى المسرح للبحث عن قصة مضحكة أو مشاهد ترفيهية خفيفة لا تهدف إلى تحقيق عرضٍ جادّ أو تغذية ذهنية أو مناقشة قضية معلّقة جارية، أو عرض تجربة بشرية



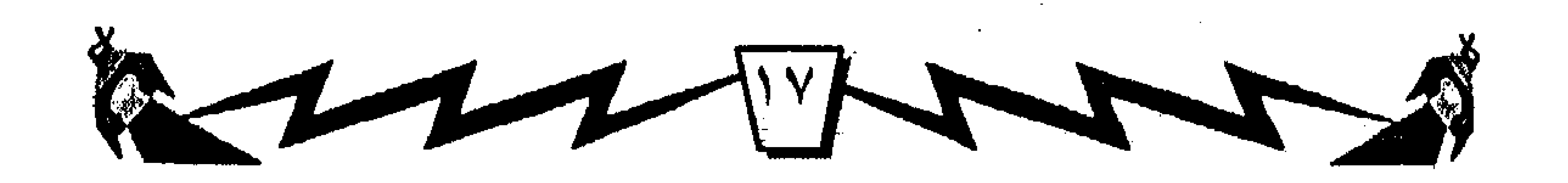
عرضًا ممتعًا، لذا كلما كانت المسرحية من هذا النوع قادرة على إثارة ضحك هؤلاء البعض وإمتاعهم أو على إثارة انفعالاتهم النفسية الأخرى عُدت ناجحة فى تحقيق هذا المراد منها. وقد يذهب البعض، وهم قلة من المتفرجين، للبحث عن إثارة ذهنية.

ومن الضرورى العودة لتعريف أرسطو الذى ساقه فى كتاب (فن الشعر)، من ٢٣٠٠ سنة قبل الميلاد: (**التراجيديا محاكاة لفعل جاد كامل له طول معين بلغة ذات إيقاع ولحن ونشيد، وتتم المحاكاة عن طريق أشخاص يفعلون، لا عن طريق السرد، على أن تثير عاطفتى الخوف والشفقة، مما يؤدى إلى التطهير.**) وقد يتساءل البعض بينه وبين نفسه، خوفًا من إعلان التساؤل لئلا يُتهم بعدم المعرفة، عن (كتاب فن الشعر) الذى يتكلم عن أهميته الكثيرون. ونجد الإجابة على لسان دكتور حمدى إبراهيم فى كتابه (**نظرية الدراما الإغريقية**) (هو كتاب صغير الحجم بيد أنه خطير الأثر على مر العصور، ومع كثرة الدراسات التى صدرت عنه، التى يصعب حصرها، إلا أنه مازال يلهم الكثيرين بأفكار جديدة بين الحين والآخر، ولا يستطيع باحث فى الدراما قديمًا أو حديثًا أن يتجاهله حتى ولو اختلف معه).

وقد درس هذا الكتاب (فن الشعر) عددٌ من الباحثين والمسرحيين، واعتقد نقاد أوروبا فى عصر النهضة أنه لابد من توفر ثلاث وحدات للعمل الدرامى وردت فى الكتاب، لذلك أضع بين أيديكم تعريفًا جاء فى معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية عن (الوحدات الثلاث – د. إبراهيم حمادة).

الوحدات الثلاث

ترجم الناقد الإيطالي لودوفيكو كاستلفترو Ludovico Castelvetro (١٥٠٥ – ١٥٧١) كتاب (فن الشعر) لأرسطو، وألحق به تعليقًا طويلاً ضمّنه الدعوة إلى الوحدات الثلاث كقواعد أساسية، ضمن القواعد الأخرى، لكتابة مأساة متكاملة على النسق الإغريقى الخالد. ولقد عدت هذه الوحدات، كوصايا أرسطية التزم بها كتّاب الدراما ونقادها فى فرنسا فى القرن السابع عشر، وفى البلدان الأخرى التى تعرضت لتأثيرات الكلاسية الجديدة. وهذه الوحدات هى:



١- **وحدة الحدث**: اشترطها أرسطو صراحةً فى كتابه المذكور. وتشير إلى أن المأساة يجب أن تعالج حدثًا واحدًا كاملاً فى ذاته، له طول معين، ويتميز بوجود بداية ومنتصف ونهاية.

٢- **وحدة الزمان**: يجب أن تقع أحداث المسرحية خلال دورة شمس واحدة، أو يمكن أن تتجاوز تلك الفترة قليلاً. وقد حددها بعض المفسرين بأربع وعشرين ساعة، وآخرون باثنتى عشرة ساعة، الخ. ومن الملاحظ أن أرسطو فى إشارته إلى الزمن لم يحتم الالتزام بذلك.

٣- **وحدة المكان**: ينبغى أن تقع الأحداث فى مكان واحد، أو فى أماكن بمدينة واحدة. ومن المعروف أن أرسطو لم يشر إلى ذلك قط، ولكن شرّاحه الذين نادوا بوحدة الزمان افترضوا بالتالى وجوب مراعاة الوحدة المكانية.

ولاشك أن الحركة الرومانسية فى الدراما ثارت على الوحدات، كما ثارت على القواعد الكلاسية الأخرى، وتجلت هذه الثورة فى رفض الحدود أيًا كانت، والخروج بالذات إلى آفاق التحرر.

ويقول الأستاذ زكى طليمات فى إجابة السؤال: "حينما قامت المسارح أخذت كلمة مسرح تدل على المكان أو الدار الذى يجرى فيها التمثيل، وأحيانًا يصبح اسم المسرح عنوانًا للفرقة التمثيلية التى تعمل فيه باستمرار". ويقول أيضًا: "إن المسرح يعنى حرفة الممثل حين نسمع أن فلانًا له مواهب خصبة فى المسرح أو التمثيل".

ويقول ألفريد فرج: "إن هذا الفن يتألف من عناصر مادية ظاهرة: فالداخل إلى المسرح يجلس فى الصالة يواجه ستارة تحجب عنه ما يعّده الفنانون لمتعته تلك الليلة. وهو جالس فى مقعده قبل العرض يفكر بالضرورة فى أن ما سيعرض عليه الآن ما هو إلا تمثيلية كتبها المؤلف الفلانى ويؤدى أدوارها ممثلون معروفون له." ثم يتساءل عن السر العجيب الذى يجعل المتفرج نفسه، وهو عارف بسرّ اللعبة المزيفة وينفعل بهذه السخونة، ثم يجيب: "السبب يكمن فى إرادة التقمص. إن المحاكاة مظهر من مظاهر هذه الإرادة. إن المتفرج فى المسرح ليس شخصًا سلبيًا باردًا يستقبل ما يعرض عليه وهو جامد، وإنما هو شخص من نفس الجنس الذى ينتمى له الممثل والمؤلف". ويواصل قوله: "ولذا فإن التدريب والتربية الفنية والاجتماعية والثقافية والروحية لازمة للمتفرج سواءً بسواء."

ومن أجل ما قدمناه فى الدراسة ومن أجل الكثير من المحبة **يقول نيافة الأنبا موسى**:

(نثق أننا سنشجع بعضنا بعضًا لتشترك أعدادٌ أكبر فى هذه المسابقات إن شاء الله).





السينوغرافيا: ومدى تطويع التكنولوجيا والإمكانيات التى زحفت حديثًا إلى الفراغ المسرحى بعد أن كان الإبداع يعتمد أساسًا على مجموعة المسرحيين من (مؤلف، مخرج، ممثل ومصمم،...) وخلال هذه الرحلة الفنية تكون رحلة البحث الدائم لإيجاد وحدة مترابطة لمواكبة التطور الذى يطرأ على مختلف مناحى الحياة.

فالسينوغرافيا: ليست بدعة جديدة أكثر منها تطور متجدد لمفهوم عالم المناظر المسرحية، الذى اكتسب هذه التسمية فى النهاية. والسينوغرافيا تمتلك العديد من الوسائل الفنية التى تمكنها من تلبية الاحتياجات العديدة للدراما الحديثة. من بين هذه الوسائل: (البناء المعمارى – الديكور – الإضاءة – التكوين السمعى – الموسيقى – الإكسسوار – الملابس– الماكياج) كما يجمع هذا المصطلح بين الفن والتقنية.

وقد ظهر ضمن إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (الدورة الخامسة) عام ١٩٩٣ إصدارٌ تحت عنوان "السينوغرافيا اليوم" يضم دراساتٍ لمجموعةٍ من المتخصصين منتقاة من المجلة "السينوغرافيا الآن" ترجمة قسم اللغة الفرنسية بمركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون نختار منها بعض المقتطفات، الهدف منها استكشاف معنى هذا المصطلح:

"المنصة (خشبة المسرح) هى الجزء من المسرح الذى يتحرك فوقه الممثلون، أما السينوغرافيا فهى: فن تنسيق هذا الفضاء، والتحكم فى شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحى، أو الغنائى، أو الراقص، الذى يشكل إطاره الذى تجرى فيه الأحداث. ويضم هذا الفن أيضًا الشكل الداخلى للبناء المسرحى، وكذلك الديكور القائم "المثبّت" على خشبة المسرح".



† عن (فن السينوغرافيا بقلم مارسيل فريدفون – **Marcel Freydefont**).

ومن مقال آخر لنفس المصمم اخترت منه ما يهمنا معرفته بتركيز:

"هذا الفن يضرب بجذوره في المسرح، وهو يهدف إلى صياغة وتنفيذ تصميم لمكان العرض (خشبة المسرح)، وكذلك لعرض المكان الخاص بأحداث العمل الفني، المطلوب تقديمه على المسرح. فالسينوغراف هو مصمم الديكورات (وبشكل موازٍ مصمم ملابس العرض). وتصميم الفضاء المسرحي والتعامل معه من ناحية المظهر يعتمد على استثمار الصورة والأشكال والأحجام والمواد والمهمات والألوان والضوء والصوت. كذلك فإن السينوغراف (بالنسبة للمعماري) هو الذي يتصور المظهر التشكيلي الخاص بخشبة المسرح وقاعة الجمهور التي تشكل المكان المسرحي، كما أنه مقنّن المهمات والمواد التقنية التي يحويها هذا المكان".

ثم يواصل مقاله مسترسلاً، لنستخلص الفقرة التالية: "ومن ناحية أخرى، فإن هذا الفن يسوس المكان والزمان المتعلقين بالعمل الفني: العصر والزمن واللحظة والمدة والتغيّر".

وهكذا فإن الجدل يستمر مع البدايات الأولى إلى الآن، حيث يعتبر التاريخ وعلم الجمال والتكنولوجيا أن السينوغرافيا فنّ معقد؛ حيث يوجد ثلاثة مصطلحات تشير تاريخيًا إلى هذا التعقيد وهي: سينوغرافيا – ديكور – زخرفة. فهل نبحث في ما يسبب الخلط بينهم أم نبحث فيما يميز كل منهم؟

قد نجد الإجابة في بعض فقرات من المقال الثالث لمارسيل فريدفون حيث يقول عن البدايات:

"ولدت السينوغرافيا من فن الزخرفة المسرحية، ثم تطورت في معارضتها للزخرفة لتصل إلى فن الديكور. إن كلمة سينوغرافيا كلمة قديمة حيث نجدها لدى الإغريق والرومان كما استخدمها معماريو عصر النهضة".

اشتقت كلمة **سينوغرافيا** من skenegraphein، والمفهوم الخاص لهذه الكلمة في عصر النهضة: فكلمة skenegraphia اليونانية تعني زخرفة، أي تجميل واجهة المسرح skene بألواح مرسومة، حيث كان المسرح خيمة أو كوخاً من الخشب ثم مبنى يحيط بساحة التمثيل في المسرح الإغريقي. كانت هذه الزخارف التي ظهرت في منتصف القرن الخامس قبل الميلاد، في تراجيديا سوفوكليس، تمثل مناظر معمارية أو طبيعية لتوضيح موقع الحدث. ويختلف مفهوم السنوغرافيا لدى المعماريين الإيطاليين في عصر النهضة، مثل بلداسار بيروتسي



وسباستيانو سيرليو Sebastiano Serlio و Baldassare Peruzzi الذين يتبعان المهندس المعمارى الرومانى فيرتوف Virtuve الذى أعيد طبع مقالته المعمارية فى القرن السادس عشر. فالسينوغرافيا بالنسبة لهما وسيلة من ثلاث وسائل للرسم يلجأ إليها المعمارى لتقديم تصور عن المبنى قبل البدء فى البناء: التخطيط الأفقى، والتخطيط الرأسى، والسينوغرافيا وهو تصور لوجه من وجوه المبنى والواجهات المتحركة التى تسمح بالحصول على تصور كامل عن مظهر المبنى النهائى عن طريق الحيل البصرية. لقد ربط الإيطاليون بين السينوغرافيا والمنظور حيث لم يكن للكلمة الأولى معنى أو استخدام مسرحى، غير أن المنظور أصبح المنهج العملى لتنفيذ المسارح المستخدمة والزخارف المختلفة.

كان للمنظور أثره فى تحريك خيال المتفرج واكتسب مصطلح سينوغرافيا مغزى مسرحيًا حيث يشير تحديدًا إلى فن المنظور المرسوم، معماريًا كان أو طبيعيًا. وأعيد استخدام مصطلح ديكور أو زخرفة (فى القرنين١٦، ١٧).

السينوغرافيا فى القرن التاسع عشر

وفى القرن التاسع عشر أصبح هناك فرق بين كلمتى ديكور وزخرفة: فكلمة ديكور كلمة تقنية خاصة بفنيى الأجهزة فى المسرح، وتشير إلى مجموع العناصر المادية التى تحمل الزخارف المرسومة مثل الشاسية Châssis والتوال Toile. أما كلمة زخرفة فهى كلمة فنية تشير إلى المكان الذى يدور فيه الحدث ومجموع الأدوات التى تستخدم فى تقديم العرض من لوحات وأثاث وأكسسوار. يلعب كل من الديكور أو الزخرفة دوره عند رفع الستار، حيث يجب أن يكون له تأثيره المباشر. ومع بداية الحوار تصبح للممثلين الأولوية، ويصبح للأداء الأهمية الأولى، بينما يتراجع الديكور ليصبح مجرد خلفية للنص.

السينوغرافيا فى القرن العشرين

فى أوروبا وفى فرنسا، استخدم مصطلح سينوغرافيا بمعناه المعاصر. وباستعادة هذه الكلمة القديمة ذات الرنين الخاص كان من المفترض تحديد مفاهيم جديدة لتنظيم الفضاء المسرحى وهى المفاهيم المستخدمة منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بتأثير من كبار المجدين أمثال أدولف أبيا Adolph Appia (١٨٦٢ – ١٩٢٨)، وإدوارد



جوردون كريج Edward Gordon Craig (١٨٧٢ – ١٩٦٦). إن ما يميز هذه المفاهيم الجديدة هو التناقض الجذرى بينها وبين دور الديكور السلبى ووظيفته التمثيلية والوصفية البحتة. ويتدرج هذا الاتجاه فى إطار الرغبة الكاملة فى الحصول على مفهوم مسرحى موحد تلعب فيه كل عناصر العرض دورًا فعالاً – وليس فقط النص والممثل – وأصبح إعداد الفضاء المسرحى وإعطاؤه مسحة تشكيلية عنصرًا محركًا للعرض المسرحى. كما تطورت الإضاءة والصوت تطورًا هائلاً مؤكدين بذلك الإصلاح المعمارى الفنى الذى يهدف إلى تحويل الخشبة إلى مكان سهل الاستخدام، مرن ومعبّر.

تعريفات :

إدوار جوردون كريج

(١٨٧٢ – ١٩٦٦) ممثل ومخرج. هو رجل مسرح له تجارب عديدة فى مجال الديكور والموسيقى المسرحية والملابس والإضاءة ويكتب الدراسات والكتب النظرية فى الفن. يقول فى مذكراته "ذات يوم ثلاثاء فى ١٦ يناير ١٨٧٢ ولدتُ فى ستيفاج بشارع Railway ولم أقيد فى سجل المواليد إلا بتاريخ ١٣ فبراير ١٨٧٢ فأحسستُ وكأن ولادتى مناقضة للمجتمع الذى ولدتُ فيه."

سر الآلام

كتبها "أوستاسن ماركاديه" قاضى كوربى Corbie الكنسى فى ٢٥٠٠٠ بيت ونماها "أورتو جريبان" سنة ١٤٥٠ حتى بلغت ٣٢٤٥٠ بيتًا وقام بنشرها "ج. بارى G. Paria وج. رينو Reynaud باريس سنة ١٨٧٨ م.

أرتو جريبان

حاصل على إجازة الجامعة – ثم على إجازة العلوم اللاهوتية – وصار عازف الأرغن ومدير الترتيل فى كنيسة (نوتردام باريس) ثم قسًا لكنيسة القديس جوليان المنسى. وقام حوالى سنة ١٤٥٠ بتطوير وتأليف سر الآلام التى تضم ٣٣٤ شخصية وتنقسم إلى مقدمة وأربعة أيام أو أربعة مراحل هى: (الخلاص – حياة السيد المسيح – الآلام – القيامة). ويستحق آرتو جريبان أن يكون أعظم المؤلفين الدراميين فى الأدب الفرنسى.



مصمم الديكور: السينوغراف

أثار هذا المسمى الغامض المناقشات والجدل منذ السبعينيات، حيث ارتبط بكافة أشكال الديكور والخشبة نفسها. فعند التعامل مع الديكور المسرحى لابد وأن تكون العين على **خشبة المسرح** حيث يقيد المرء بفنيات هذه المنصة ومساحتها بل وشكلها، واضعًا أمام عينيه إيجاد علاقة مكانية وبصرية بين ديكور وفنيات مطلوبة للنص دراميًا، وبين المكان كمسرح، والصالة كمتفرج.

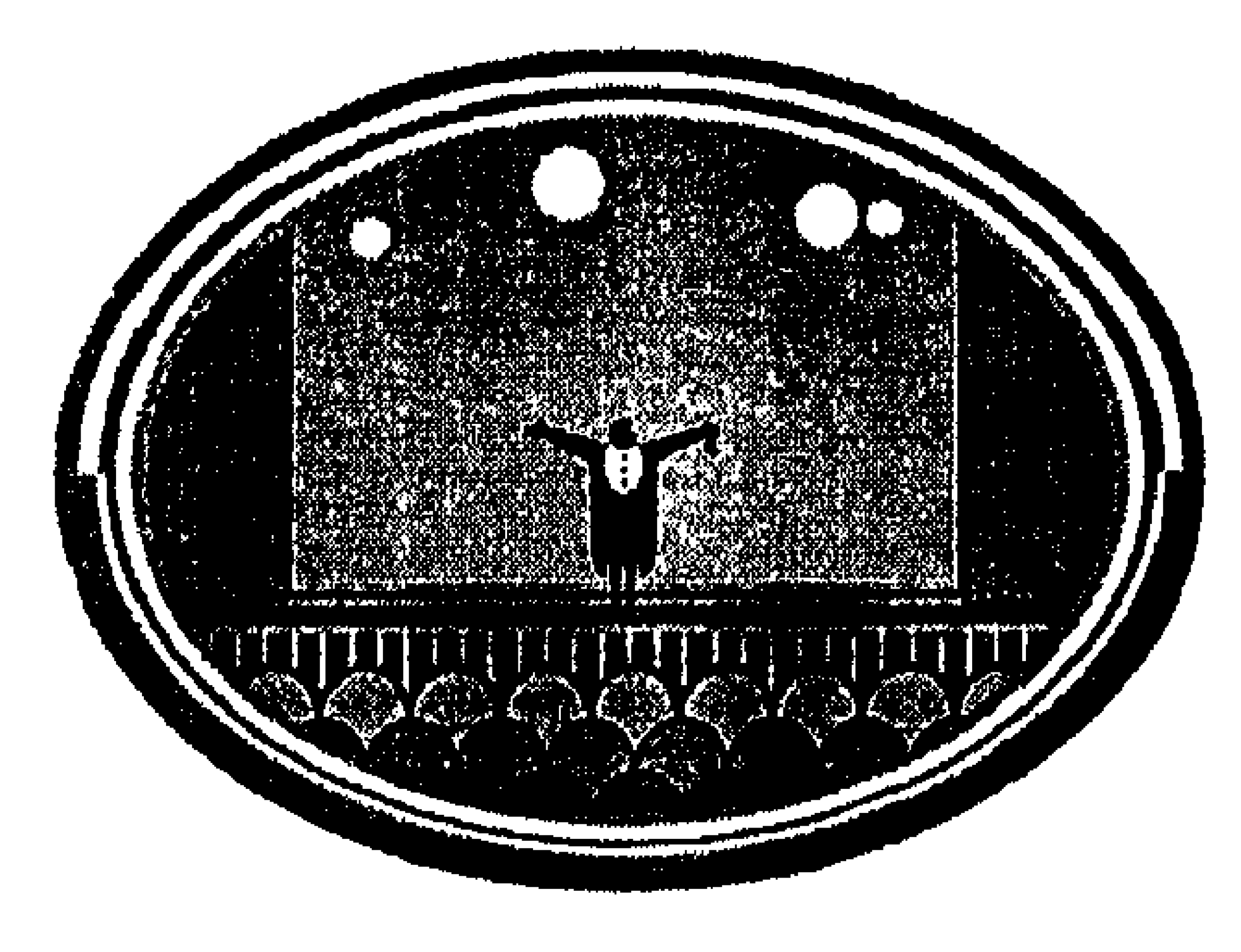
وجاء فى بداية مقال **السينوغراف** فرنسى قوله "إن خشبة المسرح، والتجهيزات، والديكور، والعروض، تشكل جميعها أمرًا واحدًا" (المصمم لوى جوفيه Louis Jouvet).

كما أكد ذلك بيتر بروك بقوله: "سألت نفسى **هل يجب إلغاء الديكور؟** وأجبت بالنفى، أعتقد أنه الجسر الممدود بين الإخراج والمكان".

وهكذا يجب أن يستفيد المخرج والمصمم من الفكرة التى تطرأ لتكون مناسبة للمسرح، أو القاعة المتيسرة للعرض عليها. ومن الممكن أن يوحى لك المسرح والمكان بأفكار وإبداعات جديدة تختلف عند تقديم العرض فى مكان آخر، حيث أنك لا تستطيع تقديم عرض على منصة فى قاعة إحدى الإيبارشيات المحدودة الإمكانيات والمساحة بنفس المناظر والإمكانيات الفنية المعروض بها نفس العمل على مسرح دار الأوبرا.

المسارح: أنواعها وفنياتها

لم يبدأ إنشاء وتجديد المسارح إلا فى القرن السادس عشر فتغير شكل المسرح وظهرت الستائر وبنى أول مسرح ثابت للفاتيكان فى عصر البابا ليون العاشر (Leon X). ثم أقيم بإيطاليا بعد ذلك الوقت عددٌ من المسارح الثابتة، بناها أفضل المعماريون، وكانت هذه الفترة من أهم الفترات الزاهية فى تاريخ المسرح فى القرن السادس عشر، وتلاها عصور زاهية فى أغلب البلدان.



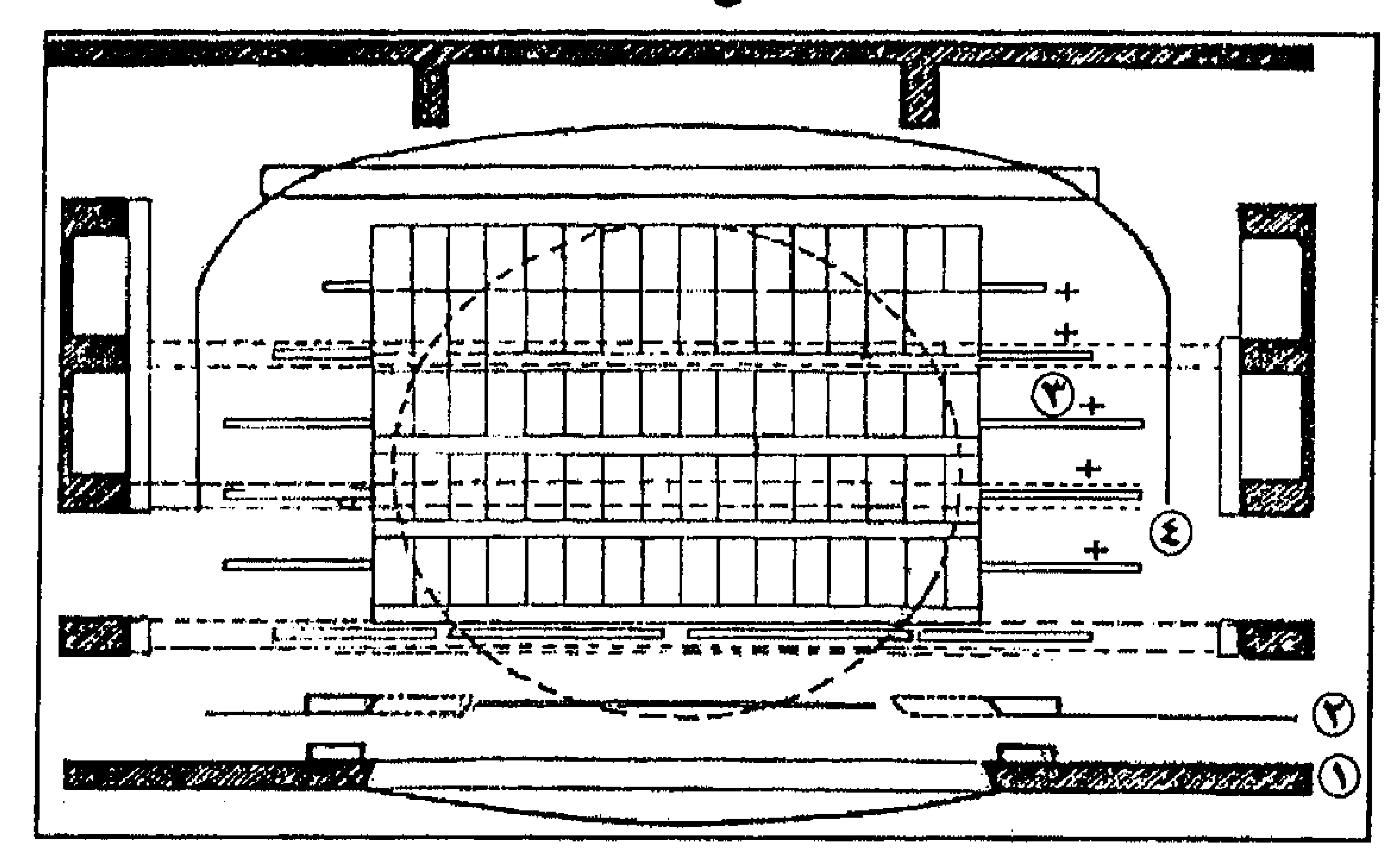


ولذلك فإن الفنيين العاملين بالمسرح من الهواة، والمعنى بهم وضع هذه الدراسة، يجب أن يعرفوا بعض أنواع المسارح، للتعامل على ضوئها. على سبيل المثال (المسرح النثرى، وهو ما سنعرض فنياته – مسرح الأوبرا – مسارح الهواء الطلق- كما أن هناك مسارح أقيمت فى قاعات صغيرة وكذلك ما أقيم منها بالقرى والأجران – مسارح السامر – والتجارب).

ويتكون أى مسرح من جزأين: الجزء الخاص بالجمهور (الصالة) والجزء الخاص بالتمثيل (المنصة التى يتم عليها التمثيل ويقام عليها الديكور الخاص بالعرض) – ثم مساحة أخرى خلف المنصة وجوانبها كغرف الممثلين ومخازن. وقد جاءت بعض ملاحظات فى مقال بقلم (فيليب كالان) وهو أستاذ بأكاديمية الفن الدرامى (بلجوبلانا) بيوغوسلافيا حول خشبة المسرح والصالة، والعلاقات المتداخلة مع الجمهور وحركة الممثلين، ورد فعل المتفرجين، مما طرح موضوع بحث فى المنظور المسرحى لإعادة صياغة البناء التقليدى للمسرح الذى فرضه التراث، وهو الشكل الإيطالى ذو الصالة الثابتة فى مواجهة خشبة مسرح لا تتغير. وقد أشار إلى ضرورة حذف التقسيم بين الصالة وخشبة المسرح لاستعادة خصوصية الفضاء المسرحى، بحيث تتحرر فى أشكال غير ثابتة، فى مسرح صغير، أو مسرح دائرى، أو مسرح مفتوح تتعدد فيه مداخل الممثلين وما يقتضيه ذلك من تغيير فى وضع المتفرجين وفقًا للنص المعروض، وهذا أطلق روح المبادرة عند المخرجين وعند المصممين، وتمت تجارب عديدة إلى أن وصلت إلى مصر على شكل مسرح الجيب الذى أنشئ عام ١٩٦٣ بنادى السيارات بالقاهرة، وانتقل بعد ذلك إلى مكان على النيل، وتحول الآن إلى استوديو للتصوير التليفزيونى. وجاء مسرح الطليعة بديلاً لهذا المسرح الصغير. ووصلت أقصى طموحات المخرج عبد الغفار عودة والمصمم زوسر مرزوق إلى تصميم مسرح تمت إقامته تحت مسمى (مسرح الغد) ويسمح بإعادة تشكيل خشبة المسرح والصالة بما يخدم الأشكال الإخراجية العديدة وأفكار المؤلف والمخرج مع المتفرج.



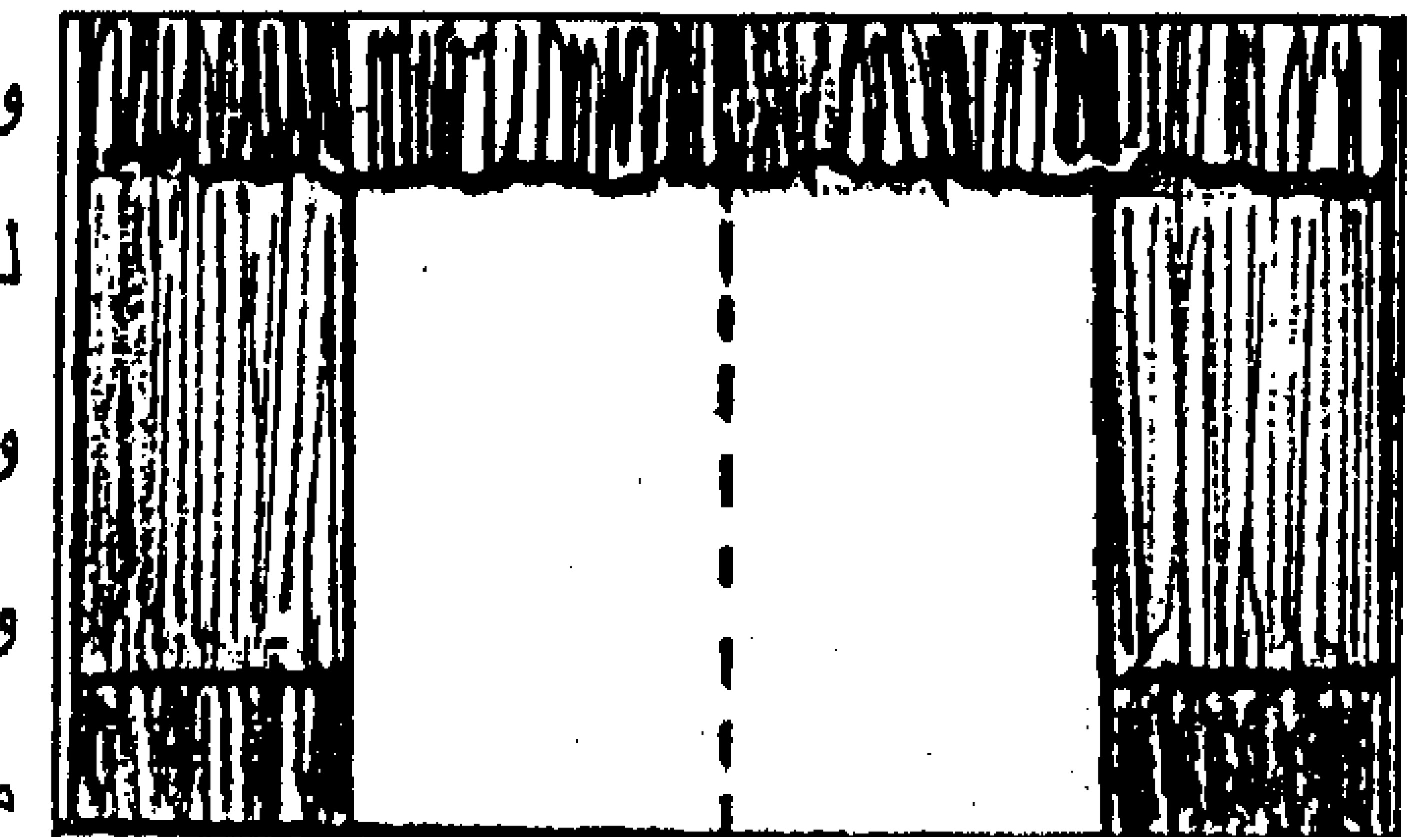
تفاصيل عناصر خشبة المسرح والمصطلحات المتداولة للتعامل بها



١- القوس المسرحى: وهو الفتحة التى تحدد خشبة المسرح فى المقدمة ومن الجوانب والارتفاع،

وتترك أمامها مساحة من خشبة المسرح تسمى مقدمة خشبة المسرح ممتدة بالصالة ومن الممكن تصميم سلالم من الجانبين لتصل خشبة المسرح بالصالة. أما واجهة القوس المسرحى فمن الممكن زخرفته+ وضع شعار عليه، ويطلق عليه مصطلح (Proscenium).

٢- الستارة الأولى: وتعرف "Primo Separio" (=الفاصل الأول) وهى التى تلى القوس المسرحى.



وتصنع عادة من القطيفة ويتم عمل بطانة لها. والستارة التقليدية تفتح من الوسط وتختفى من الجانبين على الطريقة الإيطالية، ويتم تركيبها على حلقتين تتحركان على سكة مزدوجة وهى التى نستعملها حاليًا.

٣- الكواليس: أو (البنطلونات) وهى تصنع أمّا من الخشب أو القماش حسب متطلبات الديكور. وتوضع بزوايا بحيث تحجب كركبة الكواليس بالداخل.

٤- البانوراما : وتصنع من القماش التيل أو نسيج قطنى غير لامع، وتركب فى نهاية خشبة المسرح بالمساحة المطلوب تركها للفضاء المسرحى، وتكون بعرض خشبة المسرح، وممكن طرح مساحة منها على الجوانب بحيث تفصل بين مكان التمثيل وخلفية المسرح، وتثبت بسقف المسرح، ويترك خلفها ممر يسمح للمثلين والفنيين بالتحرك فيه. وعادة ما يكون لون البانوراما أزرق فاتح (لبنى) ليتم استعمالها لترمز إلى السماء عند استخدام ديكور طبيعى أو مفتوح، ومن الممكن أن تكون من اللون الأبيض أو الأسود أو ما يطلبه مصمم الديكور أو (السينوغراف).

ومن الممكن استعمال ستارة ثانية Secundo حسب الإمكانيات.

(٢)

برقع الواجهة (القوس)

درع

درع

البرواز الداخلى
(يتكون من شاسيهات)

(تفاصيل لتصنيع شاسيهات القوس المسرحى)

كتف البرواز المسرحى

كتف البرواز المسرحى

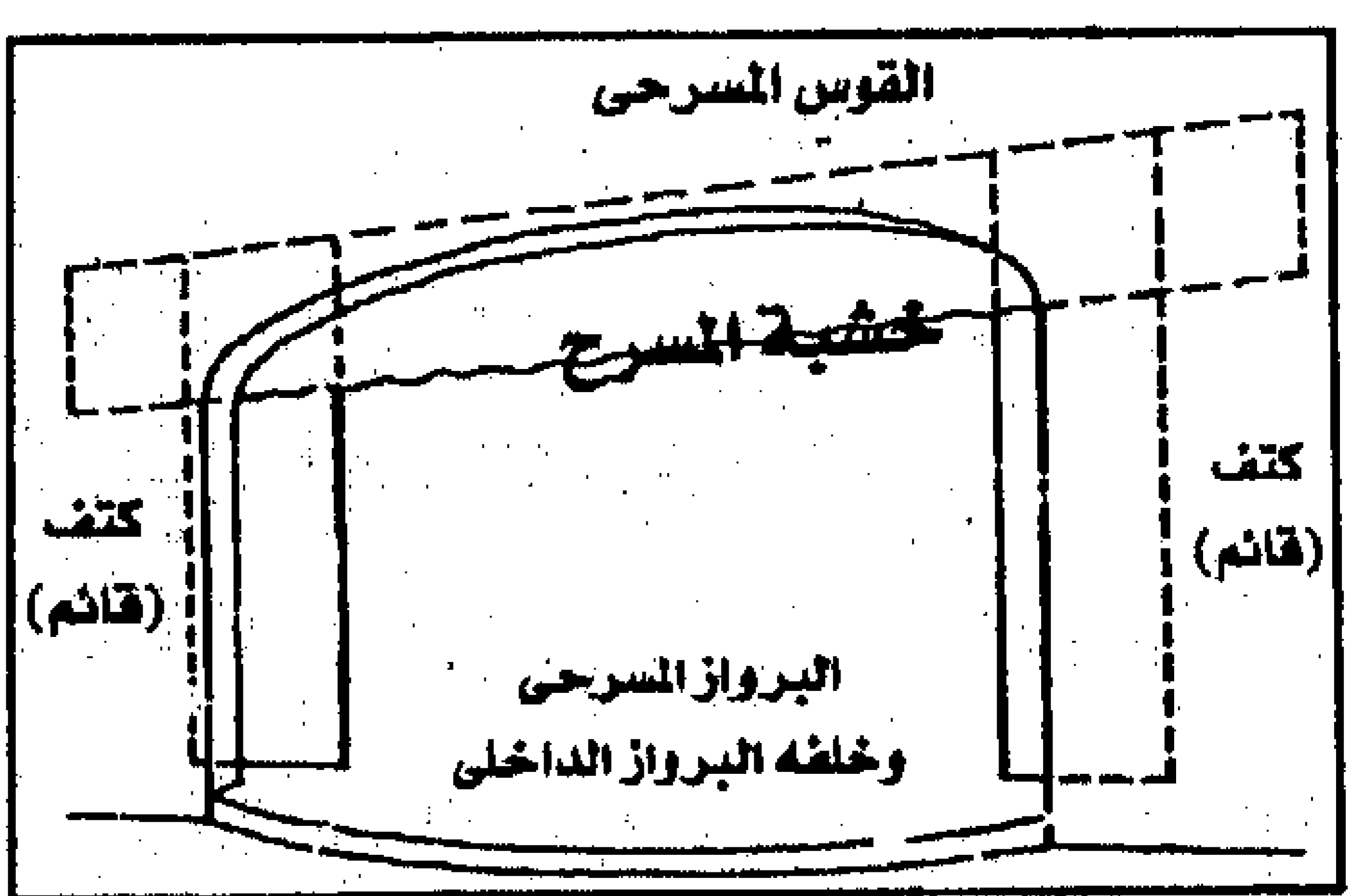
جبهة الخشبة

خط

الستارة

درع

درع



✝ يقوم الدرع بوظيفة تحديد وبروزة المنظر المسرحى وإخفاء بعض الفراغات.

✝ ويشكل الدرع اليمين، ويقابله الدرع الشمال، مع برقع الواجهة، برواز فتحة خشبة المسرح.



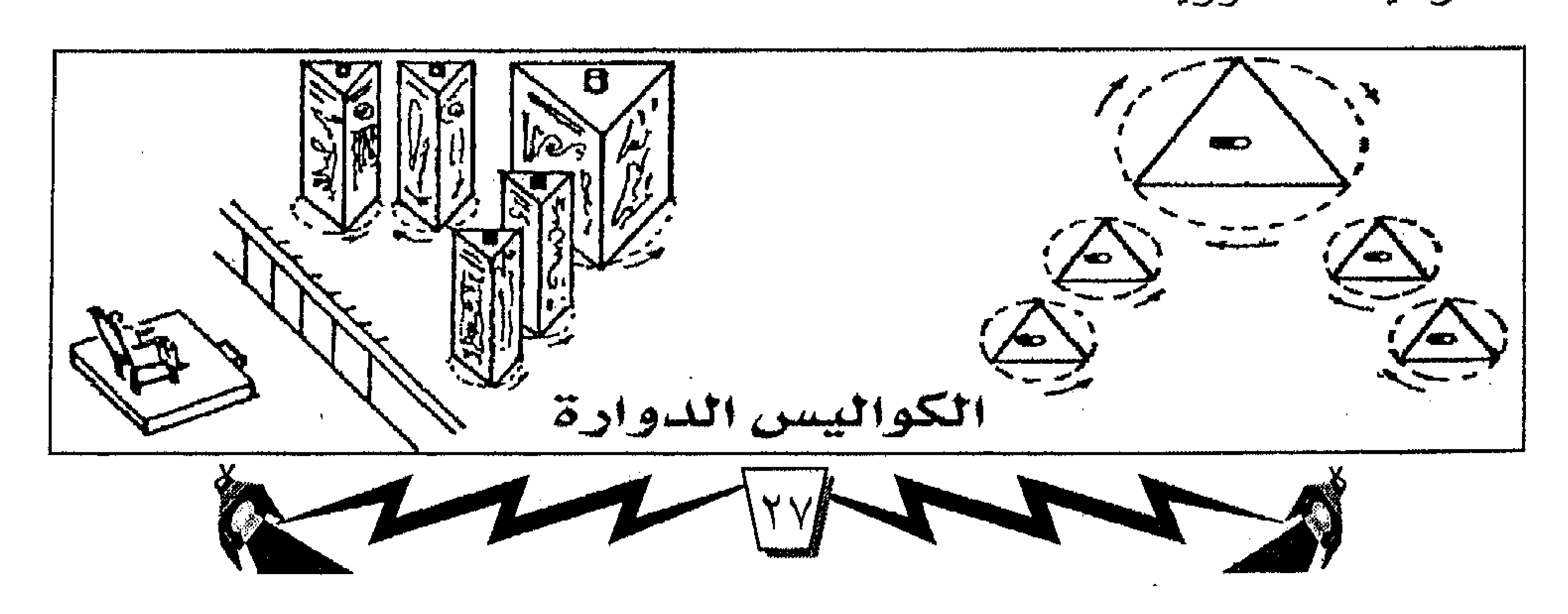


(المسرح الإغريقى) ملحق رقم (١)

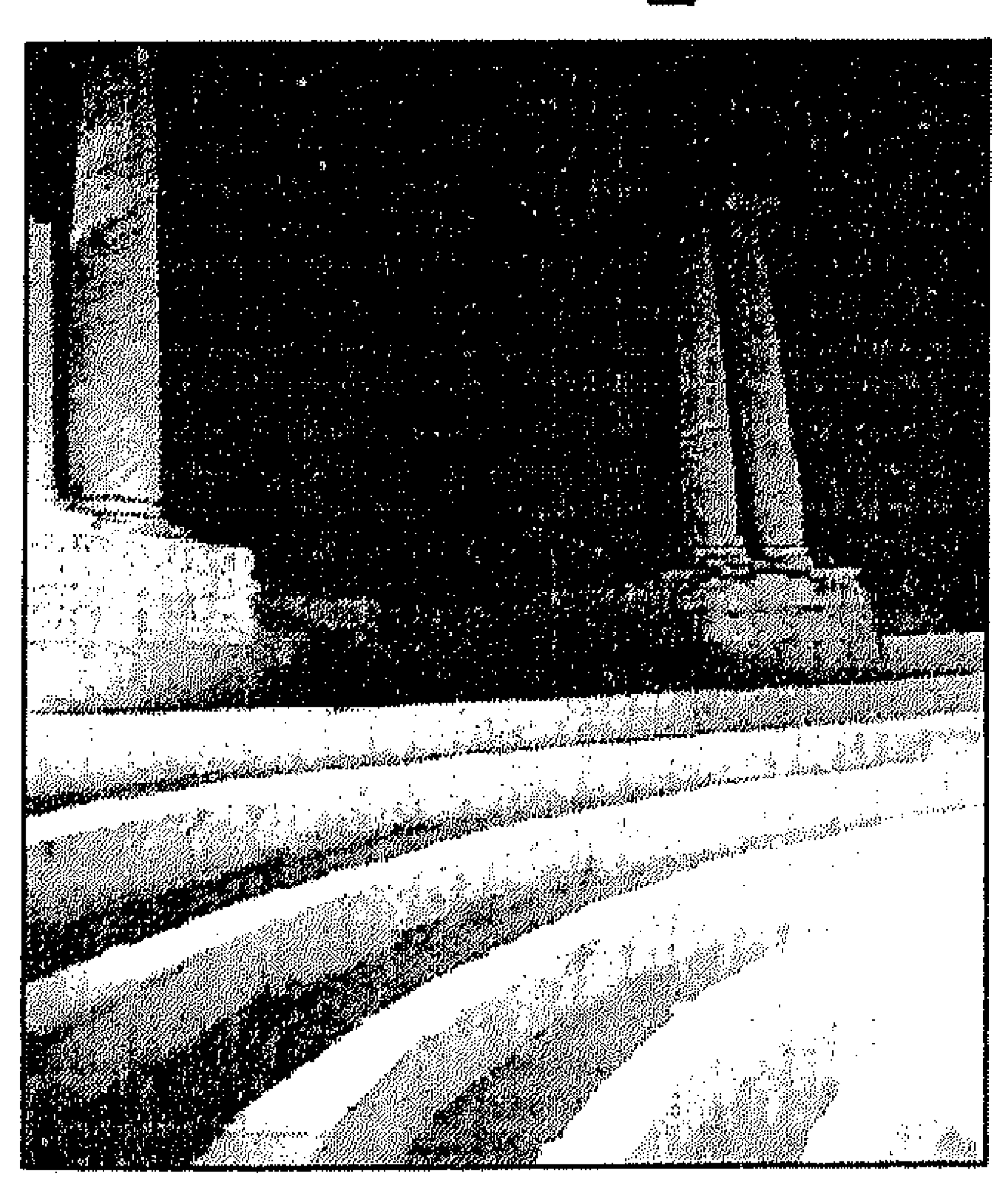
ب
مكان النظاره
دخول الكورس
مقدمة المسرح
دخول المسرح
كواليس دواره
المسرح
الأبواب التقليدية
ظهر المسرح
أ
مسقط

لقد سار الرومان على منهاج الإغريق فى أسس التصميم المسرحى. وكان الإغريق أول من اخترع طريقة رسم المناظر وتغييرها. كما أن هذه الكواليس الدوارة كانت بداية معرفة ميكانيكية المسرح.

ولكل من هذه الكواليس ثلاث واجهات، كل واجهة تناسب نوع المسرحية التى يجرى عرضها: فإحداها تصلح للتراجيديا، والثانية للكوميديا، والثالثة للمسرحية الأسطورية.

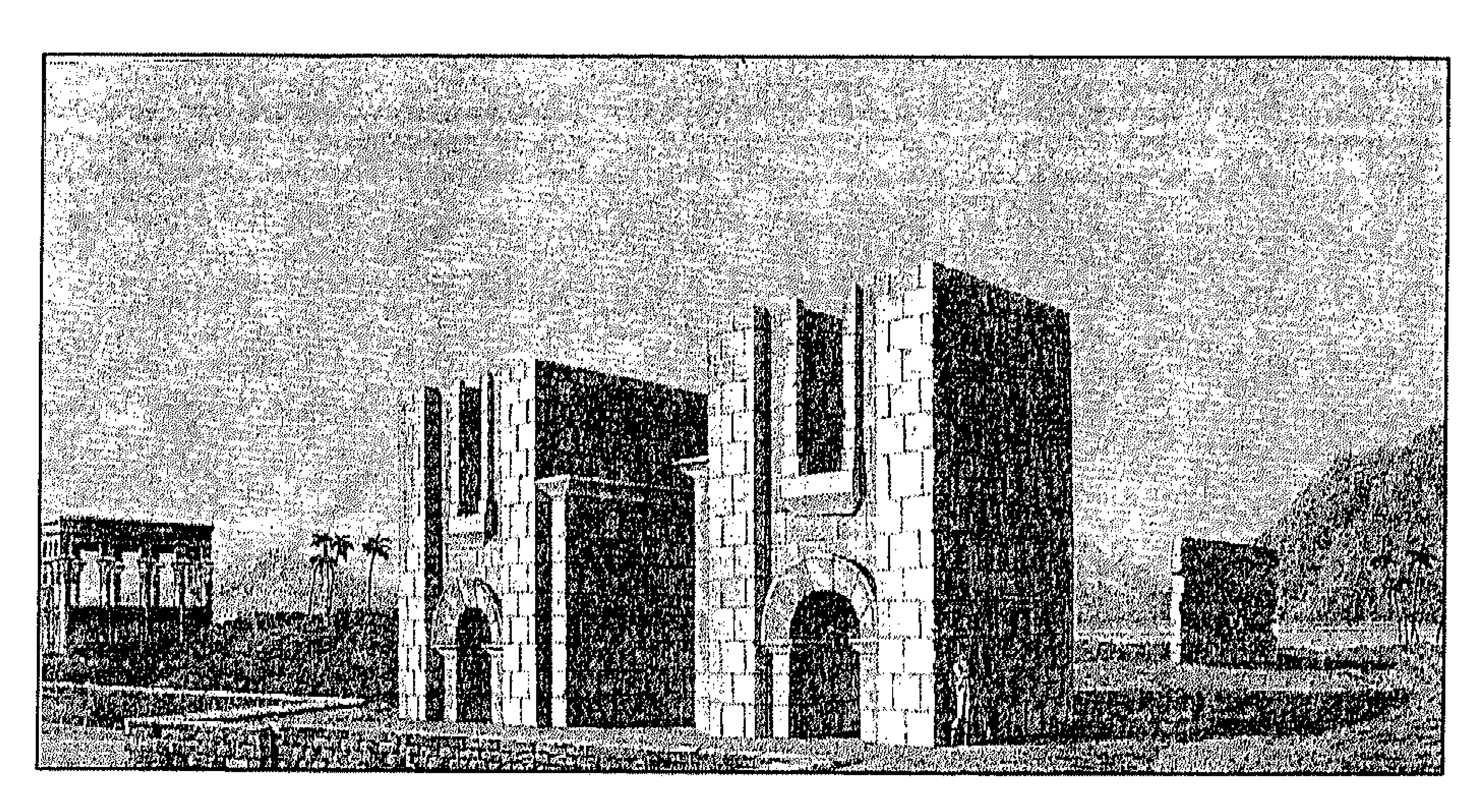


المدرج الرومانى المسمى بالمسرح الرومانى



يقع هذا المبنى بمنطقة كوم الدكة ويُعتبر الوحيد من نوعه الذى كُشف عنه بالإسكندرية. فالمسرح مؤلف من مدرجات رخامية تتسع لثمانمائة مشاهد، وكذلك قاعة عرض، وأرضية من الفسيفساء. وقد عُرفت هذه المنطقة فى العصر الرومانى باسم "منتزه پان" نظرًا لأنها كانت تضم حديقة ترويحية تحيطها الفيلات والحمامات الرومانية.

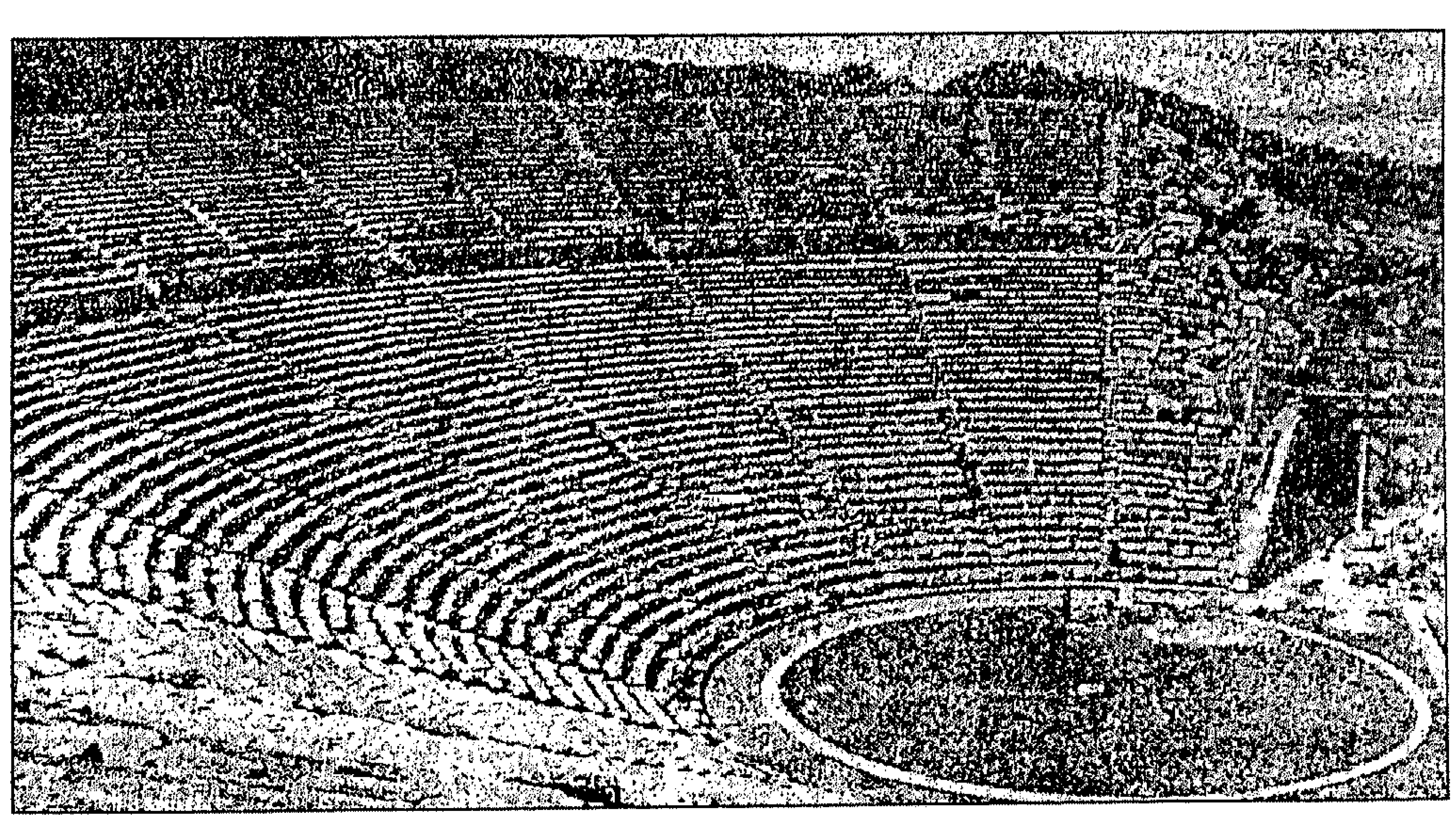




منظور لمبنى رومانى قام برسمه جولوا دى ڤيلييه Gaulois de Villiers من علماء الحملة الفرنسية، والمبنى من آثار الدولة القديمة، ضمن جزيرة فيلة

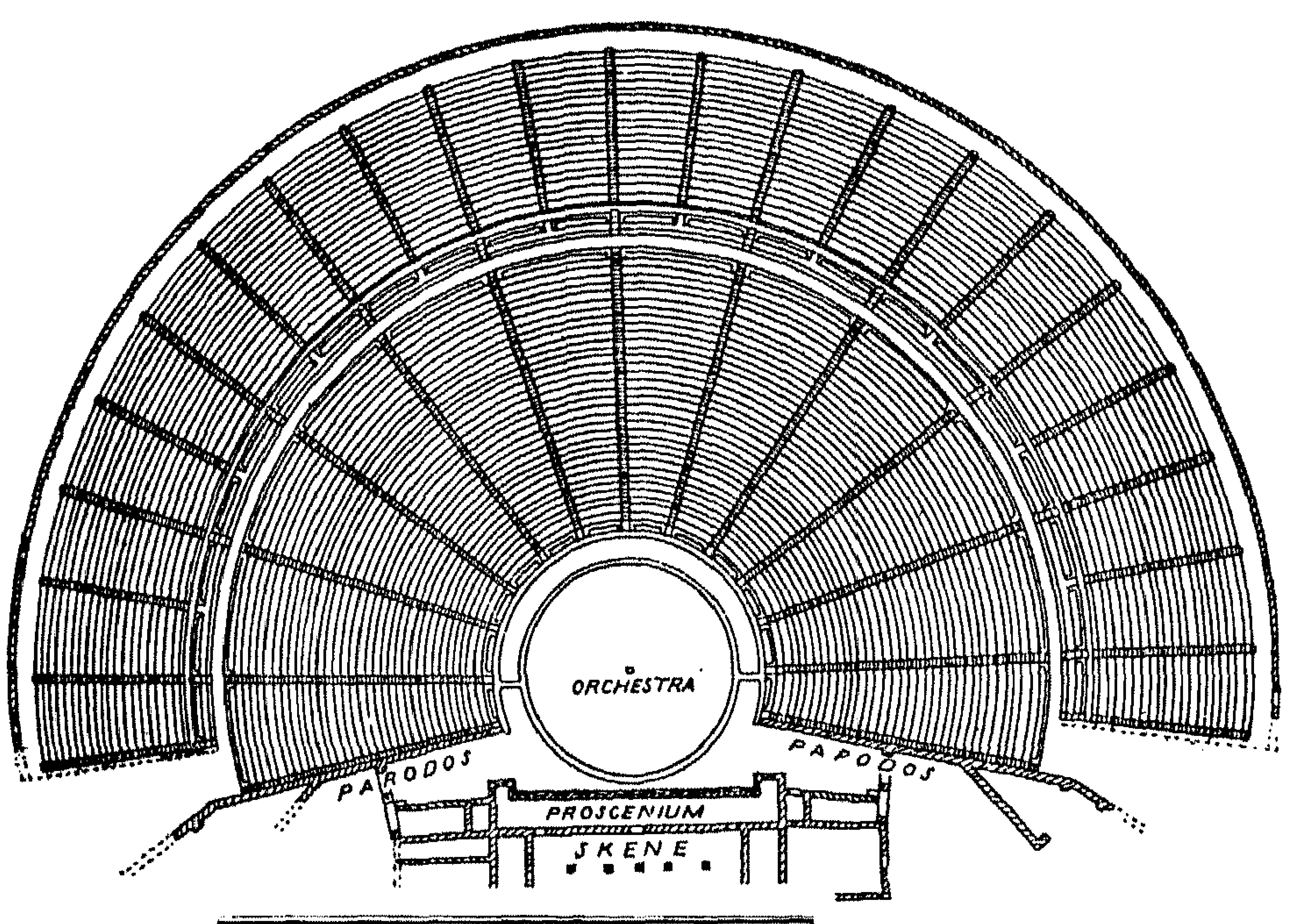


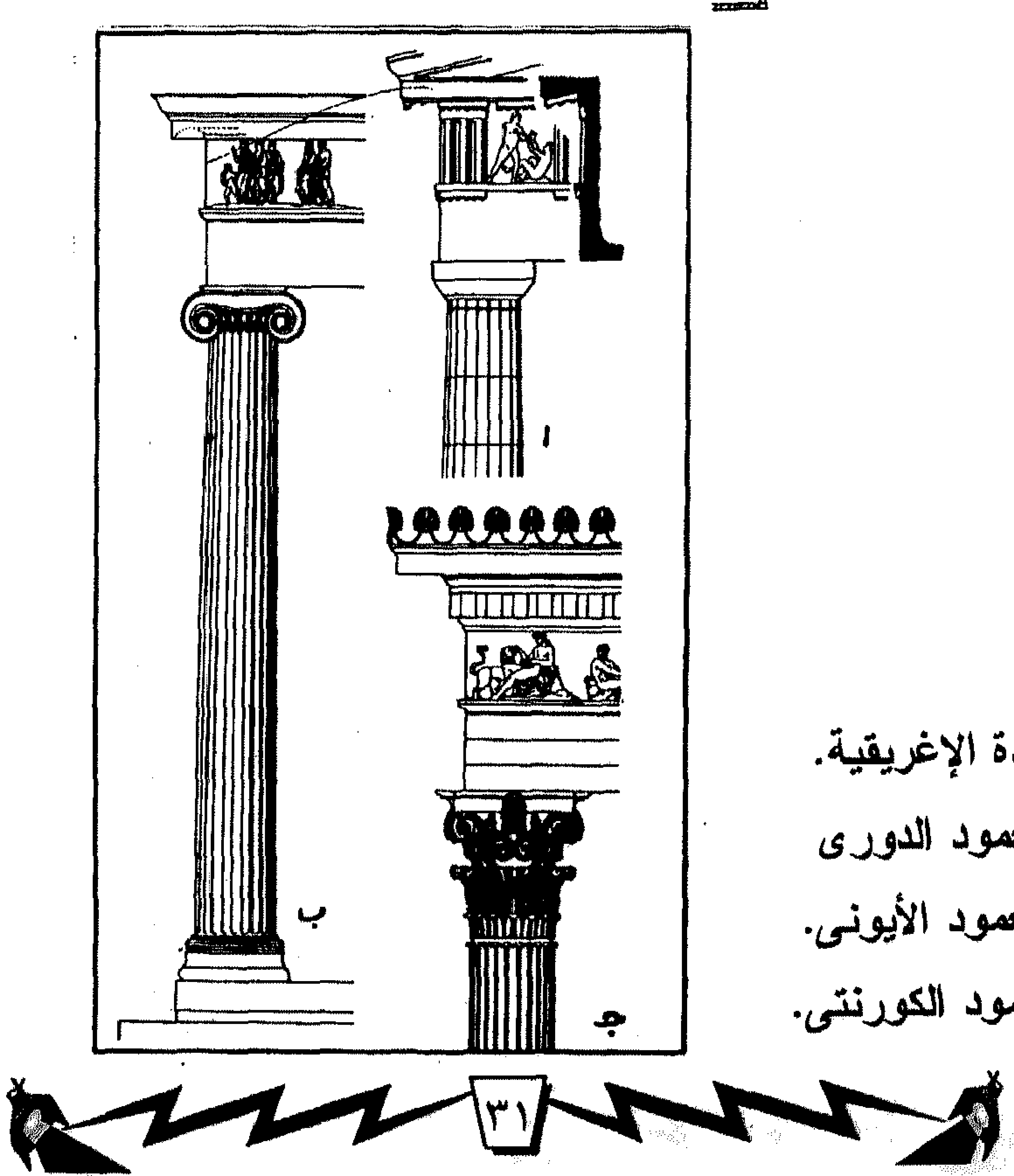
مسرح أبيدوروس مسرح مكشوف يضم مقاعد منحوتة فى الصخر للمتفرجين، أبرز ما فى هذا المسرح هو الحلقة الكبيرة التى كان يتم فيها الرقص، والمعروفة باسم الأوركسترا، وهى التى كان الكورس يقف فيها. إلى اليمين أحد الممرات (بارودوس) لدخول وخروج الكورس والمواكب (مثل موكب رجوع أجاممنون من طروادة). إلى الخلف مبنى المناظر (سكين Skene) والذى يمكن أن يمثل قصرًا أو معبدًا وكان بمثابة خلفية ثابتة للأحداث، وكان هذا المبنى أساسًا كوخ صغير لتغيير الملابس ولكنه أصبح فيما بعد مبنىً كبيرًا ذا طابقين. فى القرن الخامس ق.م. استخدم الجزء العلوى (ابيسكنيون) للآلات والحيل المسرحية، واستغلت المساحة الواقعة أمام الطابق السفلى الذى كان يضم بهوًا وسط أعمدة رخامية وهو ما يعرف بالـ (بروسينيوم Proscenium) للأداء التمثيلى وكان لهذا المبنى ثلاثة أبواب. وخلال العصر الهلينستى (القرن الرابع ق.م وما بعده) زادت الحاجة إلى المناظر فوضعت ألواح خشبية مرسومة بين الأعمدة، وأدى الممثلون أدوارهم فى الطابق العلوى الذى كان يرتفع حوالى تسعة أقدام عن الأرض بعمق قدره من ٨ إلى ١٠ أقدام، وخلف هذا المسرح كان الحائط الأمامى للطابق العلوى يستغل أيضًا كخلفية للأحداث. **(مجلة المسرح العدد الخامس والعشرون يناير ١٩٦٦).**





مسرح أبيدوروس فى أثينا



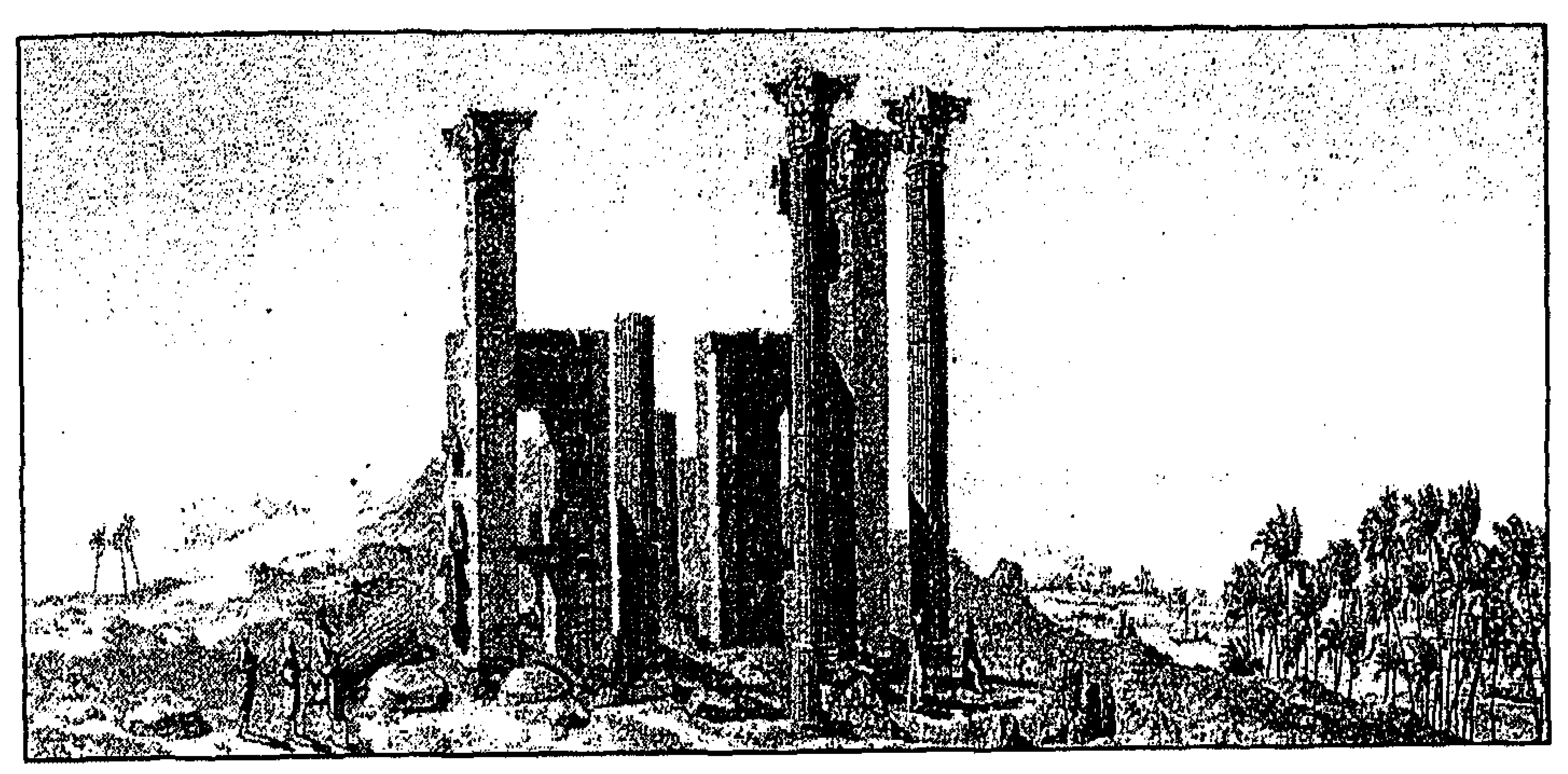


الأعمدة الإغريقية.

أ- العمود الدورى

ب- العمود الأيونى.

ج- العمود الكورنثى.



بقايا المسرح الرومانى بمدينة انتينوبوليس (محافظة المنيا)

هذا من آثار محافظة المنيا التى تضم الكثير من الآثـار، يرجـع للحـضارة المصرية القديمة وللعصور اليونانية والرومانية والقبطية، حيث تقع فى منطقـة (الشيخ عباد)، وبقايا المسرح من أهم الآثار التى ترجع للعصر الرومانى؛ حيـث أنشاء الإمبراطور الرومانى هادريان مدينة فى هذا المكان تخليدًا لذكرى صديقه (أنتينوس) الذى غرق فى النيل، وعرفت المدينة باسم (أنتينوبوليس)، كما ذكرت الأستاذة منى الشايب فى مقدمتها للجزء الثامن عشر من موسوعة وصف مصر.

وقد سجل علماء الحملة الفرنسية وصفًا، ضمن مجموعة ملاحظاتها وبحوثها، لبقايا مسرح فى هذه المدينة ظهرت فيه حالة الأعمدة والتيجان المحطمة خلـف المدخل، وفي الناحية الأخرى نجد النيل وبعض أشجار النخيل على أطلال المدينة القديمة، وقد سجل اللوحة التى تبيّن مدخل المسرح الفنان سيسيل **Cécil**، وهـو مهندس معمارى وأستاذ الرسم فى معهد الزخرفة، كما شارك فى وضـع المـساقط والقطاعات كل من الفنانين:

- جومار (مهندس سابق للمساحة ولمستلزمات الجيش).
- شابرولى (مهندس ورسام).
- كما قام هؤلاء الفنانون بوصف المسرح وصفًا دقيقًا كما جاء على لسانهم:

"لقد قمنا بقياس أبعاد كل أجزاء هذا المسرح مرتين بعناية كبيرة، حتى نـستطيع إجراء مقارنة دقيقة بين هذا المبنى الذى يرجع إلى بداية عصر تدهورت فيه الفنون



بصورة ملحوظة، وبين المبانى الأخرى التى تتبع نفس الطراز والتى شـيدت فـى قرون سابقة. وعلى القارئ الذى يرغب فى إجراء مثل هذه المقارنة أن يراجع بدقة الأرقام القياسية والمساحية التى سجلناها على هذه اللوحة، علمًا بأن الأبعاد التى لـم نقم بتسجيل أرقامها القياسية رسمناها بدقة متناهية، ولذا فيمكن التعرف على مقاييسها الأصلية من خلال مقياس رسم اللوحة نفسه.

شكل ١: مسقط أفقى لبقايا المدخل مأخوذ عند مستوى أرضية البناء (انظر a b شكل ٣).

وقد بنى هذا المسرح فى الناحية الجنوبية الشرقية عند الجزء المشار إليه بالحرف a.

b,b: أساسات الجدران، ولقد وجدنا فى هذا الجزء من المبنى بقايا عـدد مـن الأعمدة أيونية الطراز التى يبدو أنها قد بنيت بمحاذاة هذه الجدران.

c, c: دعامات مزودة بأنصاف أعمدة مضلعة تتبع الطراز الدورى.

e: جدار من الطوب.

تشبه الواجهة الخلفية من الناحية a الواجهة الواقعة على الناحية d c تمامًا. ولقد قمنا بقياس طول جدران ما بين الأعمدة عن طريق حساب المسافة بين قاعـدة كـل عمود والعمود المجاور له.

شكل ١: مسقط أفقى مكبر للجزء b d من الشكل ١.

a: أساسات جدار فى الجزء الذى كان يحوى فيما مضى صفة أعمدة تتبع الطراز الأيونى – كما نعتقد.

b: أساس أحد الجدران.

شكل ٢: واجهة المدخل من وراء الأعمدة مأخوذة على الخط a b (انظر شكل ١) وقد قمنا برسم الركائز بشكل مقطعى وأكملنا الجزء العلوى من المدخل وكذا ثمانية المداميك العلوية.

شكل ٣: واجهة الرواق مأخوذة على الخط cd (شكل ١). وقد حرصنا على رسم درجات السلم الست على الرغم من أنها متهدمة اليوم إلى حد كبير، وذلك حتى نصل إلى ارتفاع قواعد الأعمدة وارتفاع أرضية المدخل.

أما الجزء العلوى مثلث الشكل فلم يعد له وجود الآن، ولهذا فقد رسـمناه بخطـوط متقطعـة، وافترضنا وجوده بناء على ما ذكره الرحالة السابقون الذين قاموا بزيارة هذا المكان.



ويتكون بدن العمود من خمسة أجزاء، يصل طول الجزء الثانى منها بدءًا من القاعدة ٢,١٨ مترًا، أما الجزء الخامس والأخير فيصل طوله ٢,٤٣ مترًا، وللعمود الواحد ٢٤ ضلعًا.

شكل٤: مسقط أفقى مزدوج لأحد أعمدة رواق المدخل، ويمثل نصفه العلوى مقطعًا أفقيًا مأخوذًا عند قمة بدن العمود أسفل التاج (الخط a b شكل ٧).

ولقد قمنا بقياس عمق أضلاع الأعمدة فى الجزء الأوسط من العمود، أما النصف السفلى من المسقط الأفقى فيمثل مقطعًا مأخوذًا بنفس مستوى الجزء الذى تبدأ فيه الأجزاء المضلعة للعمود (الخط a b شكل ٥).

شكل ٥: منظر تفصيلى لقاعة العمود وللجزء السفلى منه.

ملحوظة: لقد قمنا برسم منظر جانبى لقاعدة العمود بشكل أفضل فى شكل ٨.

شكل٦: منظر تفصيلى لتاج أحد الأعمدة وللجزء العلوى من بدن العمود.

ونلاحظ أن قطر تاج العمود يزيد عن قطر العمود نفسه بصورة واضحة وهو ما يمثل بداية تعلن عن تدهور الفن. وفى الواقع فإن زخارف عصابة التاج ليست هى نفسها الظاهرة هنا، فلم نتمكن من أن ننقلها جيدًا.

ويشير الرقم ٠,١٨٥ من المتر إلى إجمالى عرض الزخارف الحلزونية، بينما يشير الرقم ٠,٢٥ من المتر إلى المسافة التى تفصل بين كل ورقة نبات والورقة الأخرى.

شكل٨: منظر جانبى مكبر لقاعدة أحد الأعمدة.

شكل ٩: منظر جانبى مكبر لتاج أحد الأعمدة، أخذ وفقًا للخط A B من الشكل ٦. ولقد حرصنا على رسم المنظر بصورة مقطعية ليكون أكثر تفصيلاً.

شكل ١٠: منظر تفصيلى مكبر لإحدى النوافذ الموجودة فى جدار المدخل.

شكل ١١: منظر تفصيلى لقاعدة إحدى الدعامتين المجاورتين للنوافذ.

شكل ١٢: قطاع فى سمك الجدار، أردنا أن نظهر – من خلاله – ترتيب أحجار البناء ودرجة بروزها.

شكل ١٣: منظر جانبى لإطار باب الدخول الرئيسى (انظر النقطة c شكل١).

شكل ١٤: منظر جانبى لإطار بابى الدخول الصغيرين (انظر عند النقطة d شكل١).

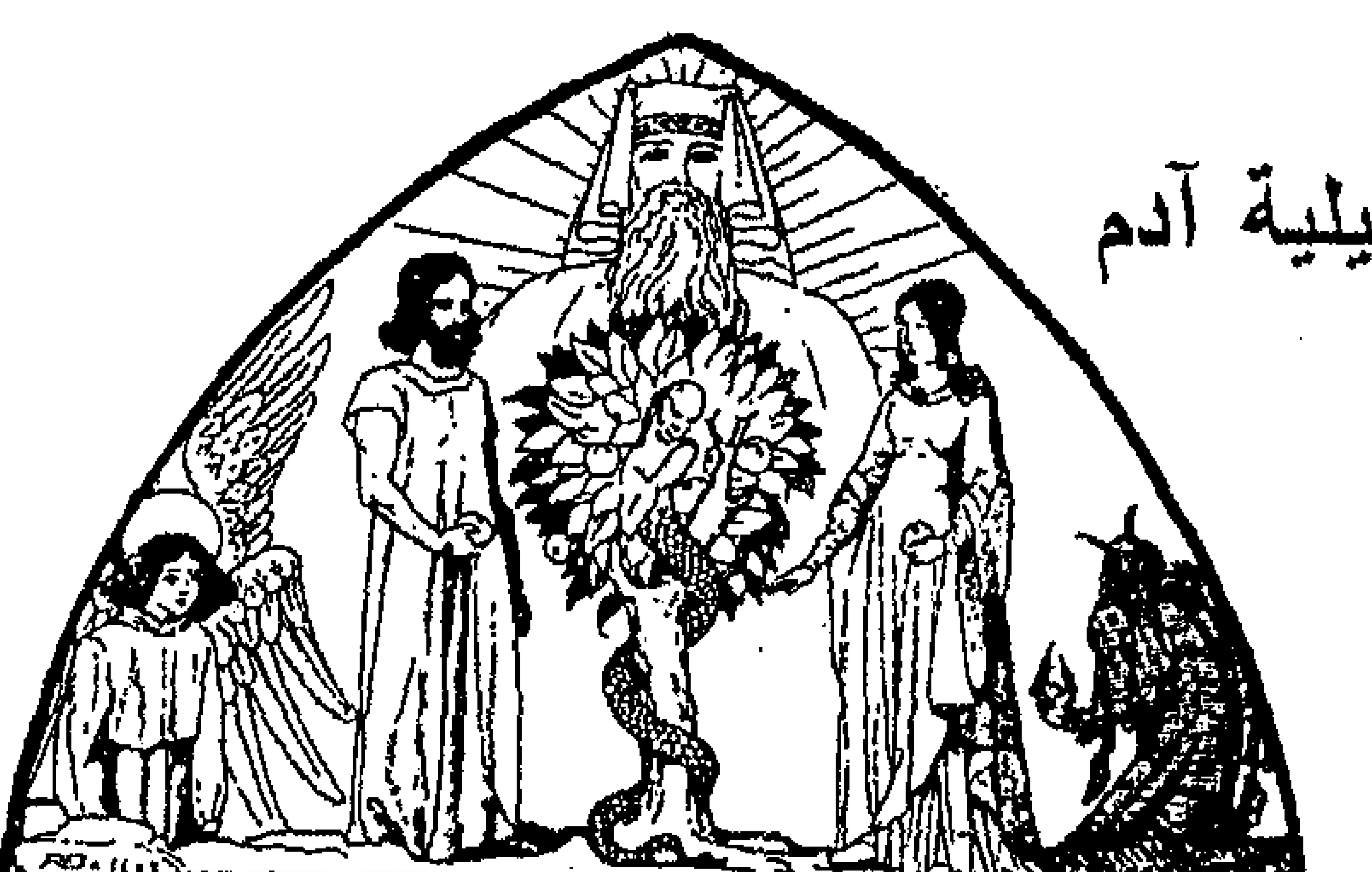
شكل ١٥: منظر تفصيلى لأحد الأعمدة التى تتبع الطراز الأيونى، وقد عثر عليه بالقرب من المدخل فى الجزء المشار إليه بالحرفين b b شكل ١.



مسقط أفقى وواجهة وقطاعات وتفاصيل لمدخل المسرح



تمثيلية آدم



Le Jeu d'Adam et Eve.



مشهد غواية الشيطان
لآدم وحواء فى الجنة



آدم ماذا؟ (إعلان للمسرحية) قُدمت بشكل عصرى بمسرح "السوكرورى" بمرسيليا ١٩٩٣. آدم، الرجل الأول، الذى خُلق على صورة الله، والمدة الكاملة للعرض، الذى ينقسم إلى ١٤ جزءًا، حوالى ٢٠ ساعة، تُعرض خلال يومين فى ٧ أماكن. ونجد على الرسم علامات عن مختلف أزمنة العرض، والعناوين والأماكن المسرحية.

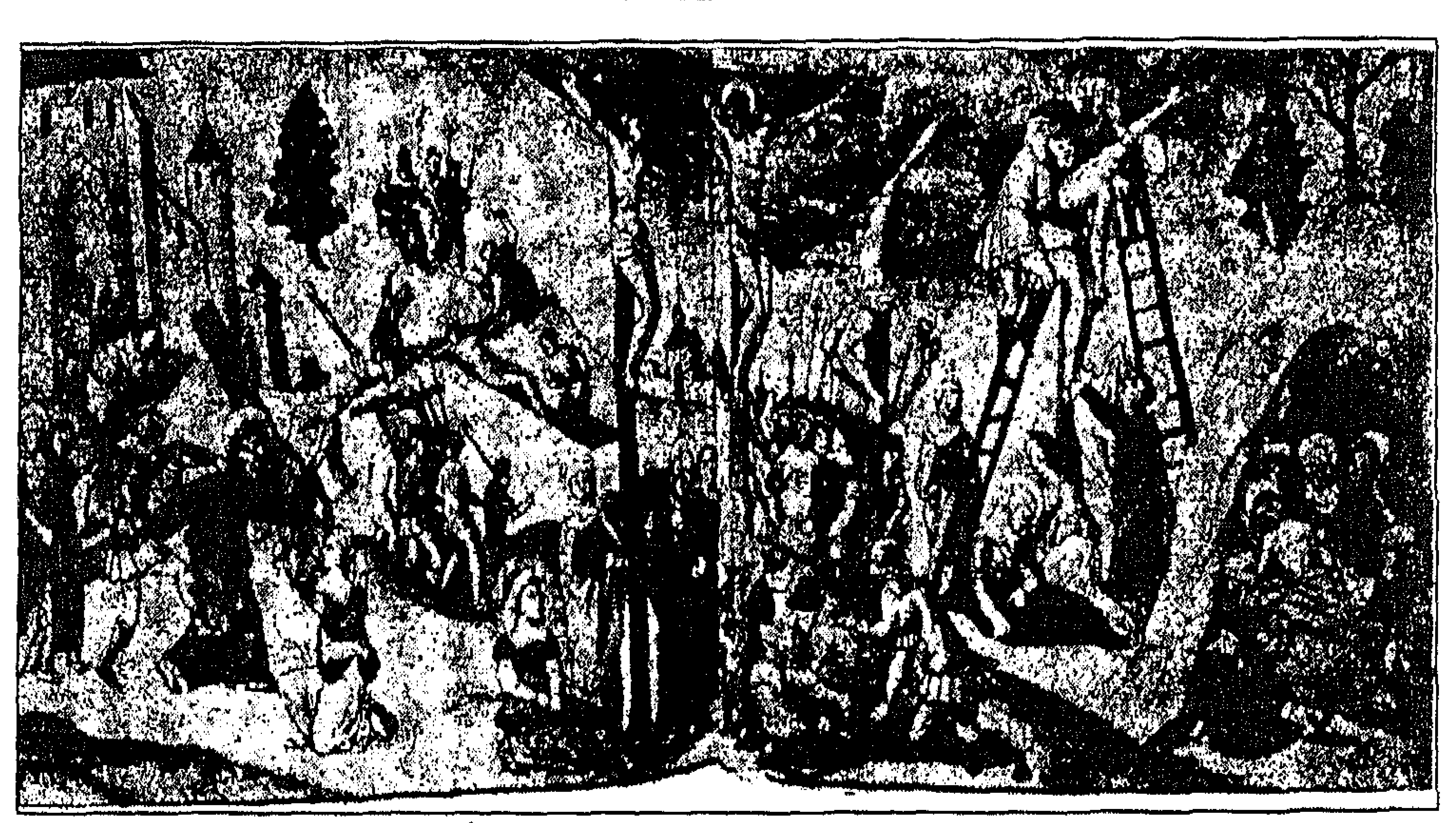


مشهد طرد آدم وحواء من الجنة
ووراءهما الملاك يدفعهما شاهرًا سيفه





دهشة يوسف من
حمل السيدة العذراء

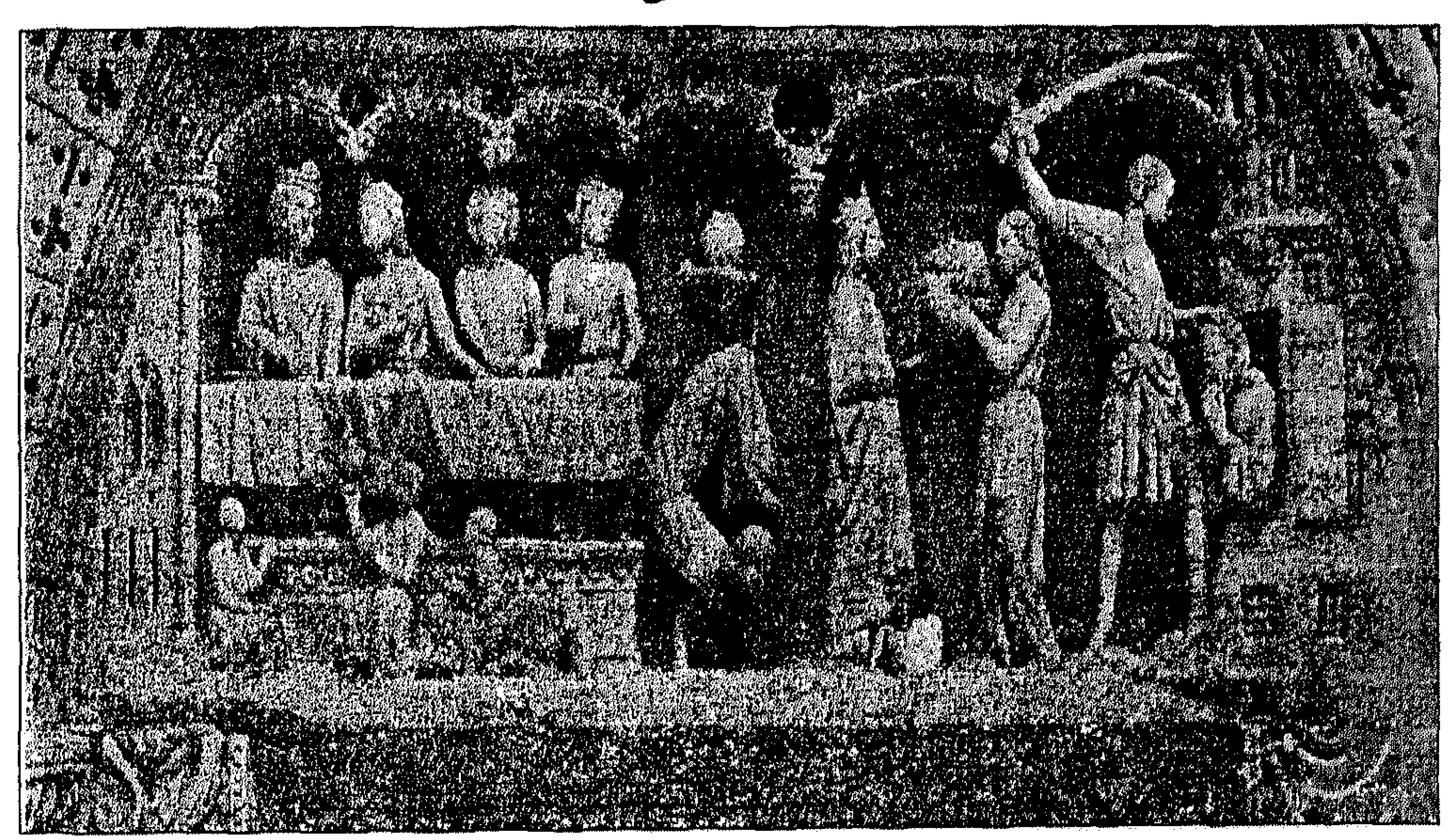


مشاهد الصلب فى تمثيليات الأسرار



طريقة إخراج تمثيليات الأسرار

منظر مركب متتابع من اليسار إلى اليمين لتمثيل حياة السيد المسيح من الميلاد حتى القبر



طريقة إخراج تمثيليات الأسرار: يمثل المنظر المركب المتتابع من اليمين إلى اليسار مقتل يوحنا المعمدان، ثم تسليم الملك هيرودس الرأس المقطوع إلى سالومى ابنة امرأته، ثم رقص سالومى، وهكذا على حسب الجارى فى عرض تمثيليات الأسرار (من نقوش كاتدرائية روان **Rouen** فى فرنسا).





العذارى الحكيمات والعذارى الجاهلات من تمثيلية "العريس" من المثل الوارد فى الإنجيل



رقصة سالومى أمام الملك هيرودس وأمها وهى تحمل رأس يوحنا المعمدان فى يدها

فى أواسط فرنسا فى إقليم تور تمت المحاولة الجادة للتجديد فى الدراما؛ حيث عملت على استيفاء القصص الدينى، وذلك بإضافة عنصر الرومان متمثلاً فى الحاكم الرومانى، وهذا لون جديد.

يراعى فى هذه التمثيليات غاية التحفظ فى الإيماء والحركات، وإن لم يمنع هذا كله من ظهور بعض دواعى التسلية فى العروض. أما فى الأديرة والمعاهد اللاهوتية فقد كان المجال فيها يسمح بالمزيد من الحرية، حين يؤدى الشباب من الطلاب هذه التمثيليات الطقسية فى الأعياد، فيعيرونها من شبابهم مزيدًا من الحماسة والحركة على نحوٍ يزيد فى صفتها التمثيلية.



البخل



الجشع



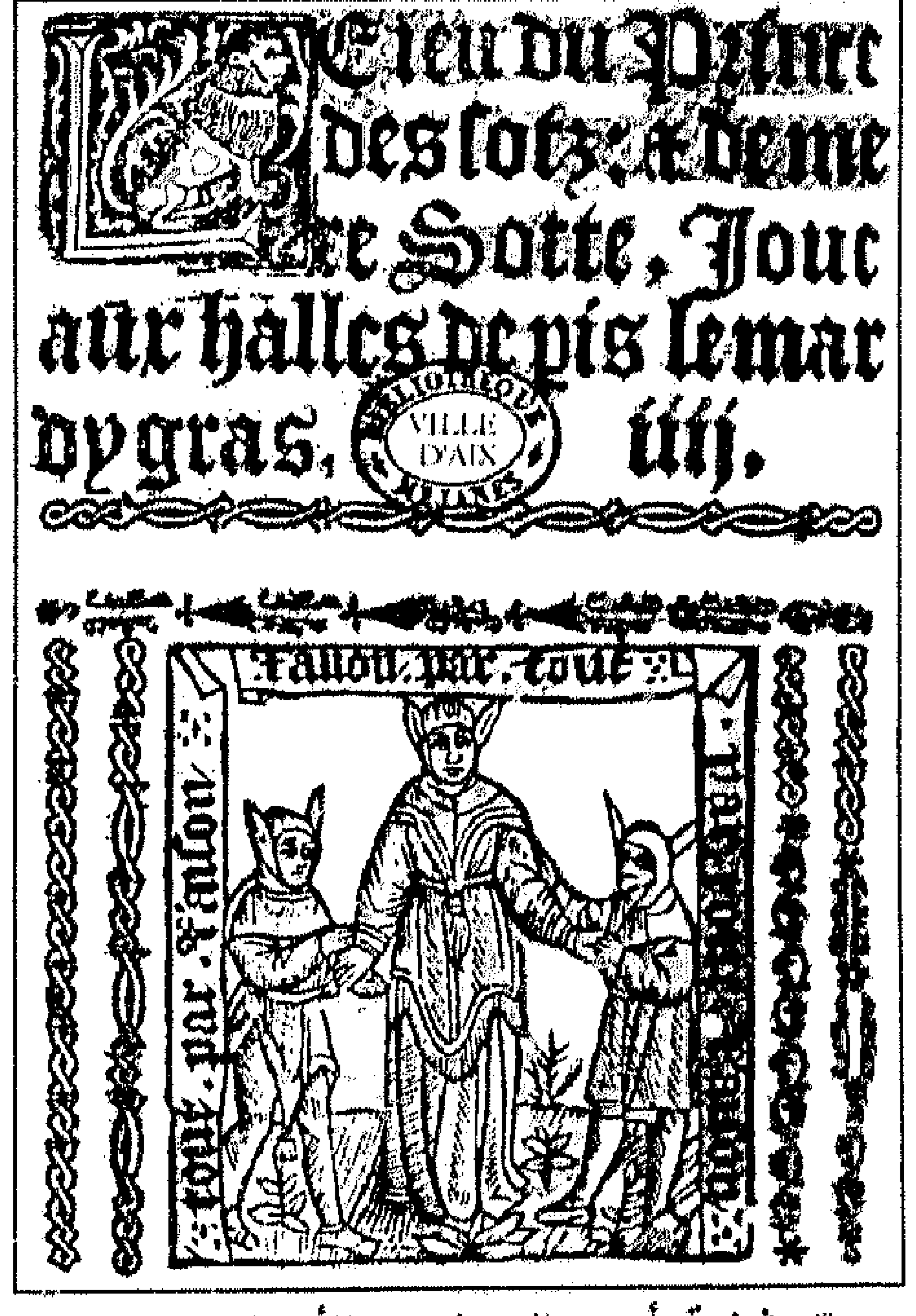
العبرة: شاعت فى القرن الخامس عشر الميلادى. ألفاظها ترمز إلى الصفات الخلقية، وتحمل أسماء مثل: "بخل – شره – كذب" ... الخ منها ما يقتبس من الكتب الدينية ومن الأمثال العامية والحكايات.



الدناءة



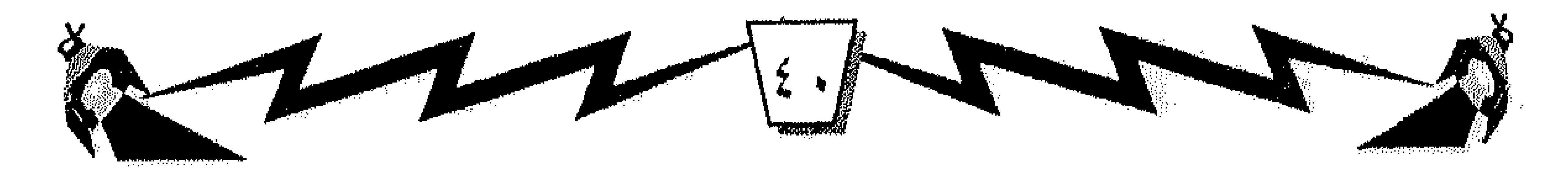
من تمثيليات العبرة وكل شخصياتها رمزية



"تمثيلية أمير الحمقى والأم الحمقاء"
إعلان عن تمثيلها فى سوق الخضار بباريس فى يوم الثلاثاء قبل الصوم الكبير ١٥١١



المسيح فى مخطوط ألمانى قديم من مكتبة ويشناو





المشهد الأول الديكور المسرحى

المشهد الثانى بعض المصطلحات المسرحية

المشهد الثالث دروس تطبيقية



الديكور هو الإطار الحسّى الملموس الذى يحيط بجو المسرحية أو مشهد من مشاهدها. وإذا كان الفن المسرحى يتألف من عناصر أساسية هى التى تصوغه فى الشكل الدرامى فإن السينوغرافيا هى من أهم هذه العناصر، والديكور هو العنصر الأساسى فى تكوين "السينوغراف" حيث يؤكد كل العاملين فى حقل المسرح أن "المسرح" هو مهد هذا الفن. وسأعرض لنموذجين من العاملين فى حقل السينوغرافيا المعاصرين بفرنسا، أولهما "دانييل جانتوه Daniel Jeanneteau" وهو ينتمى لجيل الشبان، ويجاهر بأنه لا يجيد شيئًا سوى ديكورات المسارح ولاشىء غير ذلك. أما النموذج الثانى من الشباب المعاصرين "ريشار بدوتسى Richard Peduzzi" فيقول أن مهنة مصمم الديكور المسرحى مهنة قديمة قدم العالم ولكن علينا دائمًا أن نعيد ابتكارها. أما "ميكى رينى" فهو يعلن دائمًا، مع بعض من شباب جيله، بأنه لا يحب مصطلح "سينوغراف" الذى يفضل عليه مصطلح (مهندس ديكور)، ومن ناحيتى فإنى أميل إلى هذا الرأى بل وأتحمس له.

والديكور المسرحى يعبر عما يحتويه النص المؤلَّف، وليس الغرض منه الرسم الذى يحمل المعنى فقط، فمن يقوم بهذا العمل يتطلب معرفة لفنية وآلية وتكنيكية المسرح حتى تصبح رسومه قابلة للتنفيذ على الخشبة ذات الأبعاد الثلاثة والتى تتيح للفنان الرسام فرصًا للإبداع أكثر مما يتيحه مسطح لوحاته ذات بعدين. وهناك مخرجون يستعينون بالرسام فى عمل الديكور، فتصير النتيجة على المسرح شبه اللوحة التى رسمها فنان فى مرسمه، مع فارق واحد هى أنها رسمت على ستارة كبيرة ثم وضعت داخل إطار أو براوز ضخم هو فتحة خشبة المسرح. وقد يكون من الفنانين المتمتعين بشهرة عالية (أمثال: بول جوجان – سلفادور دالى – بابلو بيكاسو) حيث قاموا برسم مناظر لأعمال على مسارح أوربا وأمريكا وبأسلوبهم فى رسم لوحاتهم؛ ولأنهم لا يملكون معرفة وخبرة فنية فى تنفيذ المناظر المسرحية لذلك كانت أعمالهم غير مناسبة للاستعمال على خشبة المسرح.



كما أنى كنت أتذكر هذه الأمثلة عند مشاهدتى لأعمال مسرحية بمهرجان الكرازة فى المناطق التى أقيم بها، وكنت ألتقى بالشباب من الفنانين المتحمسين والمتطلعين إلى المعرفة، والمقبلين على الملاحظات والتوجيهات السريعة، التى كان أعضاء لجنة التحكيم يلقونها على مسمع من الشباب. وهذا ما حدا بإدارة المهرجان إلى التفكير فى عمل مثل هذه المذكرات التى بين أيديكم، إلى جانب إقامة دورات تدريبية للشباب. كما أنى شاهدت عروضًا على مستوى عال فى تصميم الديكور، وكان تنفيذه يخدم النص ويخدم فكر المخرج ويساعد الممثل وتشاهده النظارة فى الصالة من أماكن وزوايا متعددة.

وإذا كان للحوار إيقاع فى الأذن، فالديكور لابد أن يكون له إيقاع بصرى، حيث أن ذلك يضفى على المسرحية كل الأبعاد التى تفسر النصّ، ويساعد المشاهدين على تقبّل الأحداث.

ويذكر الدكتور نبيل راغب: "مع انتقال العالم من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين، اتجه قسطنطين ستانسلامسكى (١٨٦٣ - ١٩٣٨) فى روسيا على رأس "مسرح موسكو للفن" إلى استخدام الجدران الصلبة بدلاً من الستائر المعلقة القديمة، وتنظيم كل الجزئيات على المنصة بحيث لا يتبقى شىء لمجرد الزخرفة؛ فلكل شىء وظيفة واقعية ودرامية مختارة خصيصًا له، وذلك بهدف خلق الحالة النفسية من النص المسرحى حتى يتشربها المشاهد".

وفى انجلترا قام (جولدن كريج) بتنقية المنصة من كل الشوائب، وتبسيط كل التفاصيل، واستخدام الدرجات والمنصات كى يوحى بالفراغ ويوزع الحدث على مستويات مختلفة.

كل هذه الأمثلة تدل على أن الديكور المسرحى ليس مجرد زخارف تكميلية، بل هو فنّ له تقاليده العريقة.

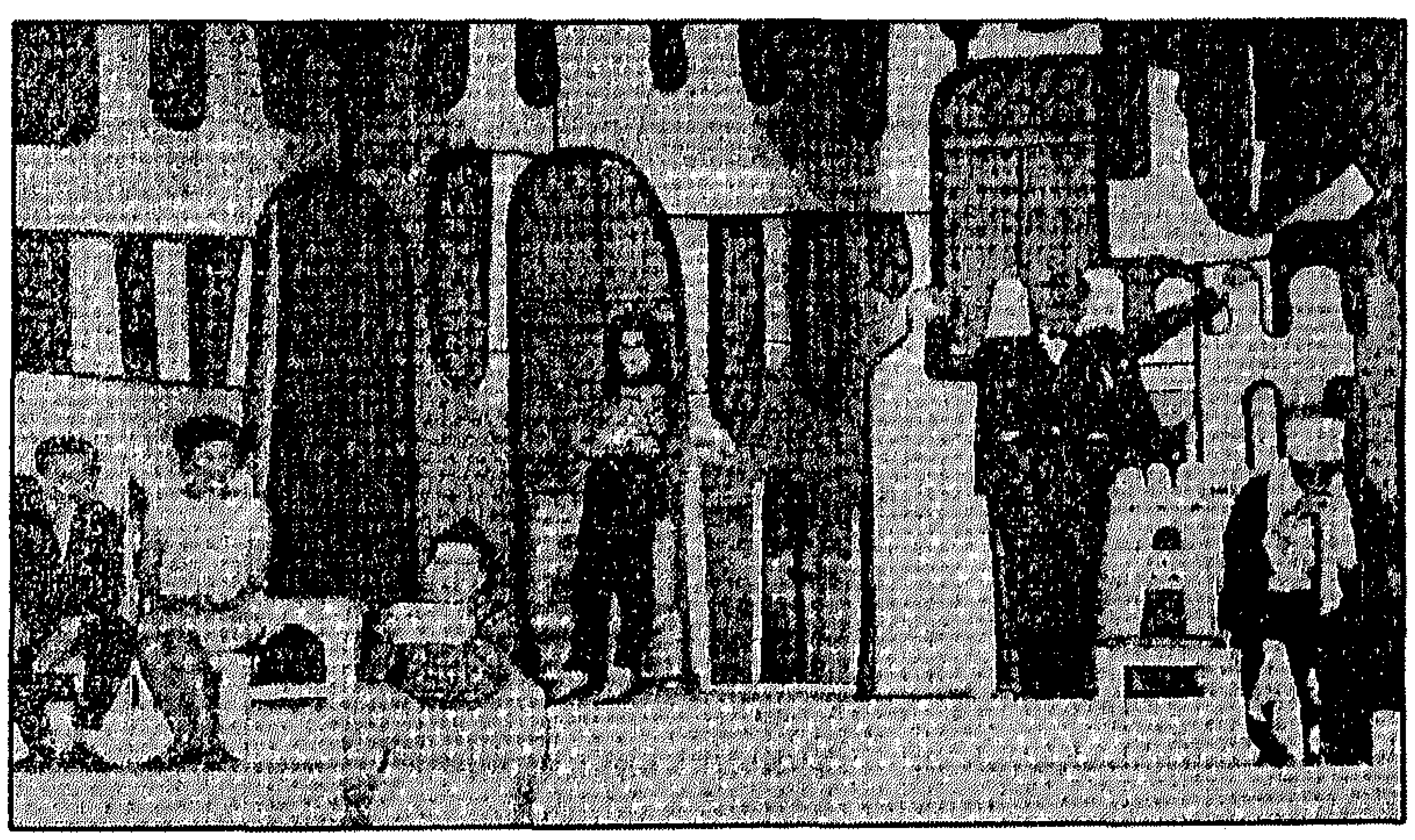
وفى مصر يُجمع أغلب مصممى الديكور، ومن بينهم الأساتذة الذين درست على يدهم فن الديكور المسرحى، على أن مفهوم الديكور هو: إيجاد البيئة المناسبة للموضوع المسرحى الذى يصنعه المؤلف، ومن خلال رؤيا المخرج، ورؤيا مهندس الديكور الذى يصنع الإطار التشكيلى الذى يساعد الممثل على عملية التعايش فى الجو المناسب، ويمكن أن نعتبره الرئة الصالحة التى يتنفس فيها النص ويتمشى شكلاً ومضموناً مع جميع عناصر التعبير والتشكيل المصاحبة من أداء وإضاءة وملابس وأسلوب إخراج، بحيث يكون خادمًا لروح النص ومضمونه الدرامى، وإلا يكون عاملاً على تشتيت أذهان المشاهدين بأشياء خارج نطاق المضمون.



والديكور ليس عملاً جماليًا بحتًا، ولكنه لابد أن يخدم عملية الإخراج من ناحية حركة خروج ودخول الممثلين، وتحركاتهم وتجمعاتهم وتشكيلاتهم، وليس لوحة أو صورة على الورق بل هو مكان ذو أبعاد وأحجام، على المصمم أن يحسب النسب وأن يضع جميع التفصيلات من حيث النجارة والنقاشة والرسم، وأن يضع الأثاث والإكسسوار بحيث لا يعوق الحركة.

والديكور المسرحى صورة معبرة عن حياة متغيرة، فلابد أن يواكب هذه الحياة فى تجددها وتطورها، نحو الاتجاه إلى مدارس قد تناسب أعمالنا المقدمة فى المهرجان، فى الاعتماد على التبسيط، واختزال بعض التفاصيل فوق المنصة، بقصد تخفيف ثقل التركيبات فى بناء الديكور، مع ضمان أن يساعد على أن يكون الممثل ركيزةً لتشكيلات فوق المنصة، بحيث يضمن التوازن؛ ولا يتم هذا إلا بفهم ووعى دقيق للمدارس المختلفة. والحقيقة أن أول ديكور ملخص شهدناه فى بلادنا عام ١٩٥٦ لمسرحية "**ثم غاب القمر**" تأليف **شتاينبك**، فقد تم تجريد غرفة الاستقبال فى بيت العمدة من حوائطها، واكتفى من الباب بهيكله المجرد، وأظهر فى خلفية المسرح جزءًا من الحديقة به شجرة تدور تحتها الأحداث.

ومع أن المسرح المعاصر قد أفسح مكانًا للمدارس المختلفة للتشكيليين، غير أن عدم المعرفة بفنية وآلية وتكنيكية المسرح، وكذلك أصوله، قد وقفت حائلاً فيما يخدم العمل من الناحية الفنية الموكلة لرسم المناظر المسرحية من قبل عدد منهم. كما أن أسلوب الديكور، مهما كان مصممه مبدعًا، إنما تحكمه فى ذلك رغبات المخرج ومزاجه وميوله الفنية، إلى جانب أنه هو القائد والمايسترو الذى يضبط كل جزئيات العمل، فهو الذى يحكم الأسلوب والاتجاه فى تصميم الديكور. وأقدم لكم مثلا على ذلك:



مشهد من مسرحية "الرحلة خارج السور" ١٩٦٤

الشكل السابق من مسرحية من تأليف د/ رشاد رشدى قدمها المسرح القومى من إخراج سعد أردش، وقد أقيمت ندوة عنها فى الثامنة مساء يوم ٢٢ مايو ١٩٦٤ حضرها حوالى ٧٠٠ شخصٍ، واشترك فى الندوة مجموعة من الأساتذة والدكاترة رجال المسرح (وفى عام ١٩٩٦ أقدمت على إخراجها وتقديمها بالمسرح العائم بالجيزة، كما قمت بتصميم الديكور).

وقد اخترت فقرات من النقاش الذى دار فى الندوة عن عنصر الديكور، وفقرات من كتابات النقاد عن الديكور عام ١٩٩٦. يتضح الاختلاف والفرق بين فكر اثنين من مصممى الديكور. وقد أدار ندوة ١٩٦٤ د. لويس عوض، كما عقب ميخائيل رومان بقوله: "المفروض أن الديكور بيعمّق الجو النفسى للنص، أما هنا فكان لوحة مستقلة لا علاقة لها بالنص (يتكلم عن اللوحة السابقة). ديكور واقف يقول 'شوف قد إيه أنا حلو! أنا فتوة!' لكنه لم يفعل تعميق. ولما الممثل يطلع لازم أعرف طلع ليه ورجع ليه. إحنا ناس عايزين ديكور بسيط، إنما الديكور دا فيه ثقوب بيطلع الممثلين ويدخلوا منها".


مشهد من "رحلة خارج السور"

كما طلب الدكتور لويس من دكتور رمزى مصطفى مناقشة الديكور ليتساءل: ما هى وظيفة الديكور؟ الديكور لابد أن يعبر عن الفن الداخلى للمسرحية ويضئ الجو المكمل لها. وبكل أسف لم يؤد الديكور الوظيفة الخاصة به فى هذه المسرحية! اللى كان على المسرح كان شكل مجرد من الحديد مملوء بقطع دانتيلا... (انظر الندوة المنشورة بمجلة المسرح العدد السادس يونيو ١٩٦٤).

وتعالوا معنا إلى الأستاذ عبد الرازق أبو العلا فى يوليو ١٩٩٦م، ليستهل مقاله بمجلة "الثقافة الجديدة" بعنوان (رحلة خارج المسرح – على المسرح العائم بالجيزة – نص قديم يطرح تساؤلات كثيرة).

وقد تعرض للديكور بقوله: "لأن أسلوب الإخراج فى هذا العرض كان واقعيًا فقد جاء الديكور أيضًا واقعيًا، حيث الحوائط الجانبية المتعددة والشاهقة الارتفاع التى تشير إلى السور، والبيت الرئيسى الذى تدور فيه أحداث المسرحية فى منتصف خشبة المسرح بأبوابه الواقعية التى يدخل منها الممثل ويخرج، فى حين نرى بابًا رئيسيًا يفضى إلى



الخارج." ثم يواصل: "استخدم المخرج قطعة الديكور التى تشير إلى البيت، بعد تحريكها دائريًا، لتصبح مكانًا تمارس فيه اللجان الفنية عملها. ويغلب على قطع الديكور اللون القاتم. وكانت المؤثرات والإعداد الموسيقى، الذى قام به (رائف إميل) مناسبًا!!"

ثم نعرض لنموذج من عند الإغريق قام بإخراجها مخرج معاصر هو الممثل والمخرج "**جان لوى بارو**" حيث أخرج الأورستية Orestes لشاعر اليونان العظيم إسكيلوس Aeschylus، واستمرت البروفات فترة قاربت على العام. وسنأخذ من هذا الجهد فقرة صغيرة عن الديكور، قد تكون المعانى التى بين سطورها تحمل مدلولات لدرس فى الديكور يستفيد منه البعض. كان أسلوب إخراج "جان لوى بارو" للأورستية يتسم بالواقعية. وسنأخذ من العناصر المختلفة التى تناولها جانب الديكور الذى صممه وفيلكس لابيس (١٩٠٥)، وهو من الفنانين التشكيليين الفرنسيين ومصمم ملابس وديكوريست، يقول بارو فيما يختص بالديكور: "إننا قررنا أن تكون من الخشب (يقصد بارو عدم استعمال ستائر أو أقمشة مشدودة)، ولا يمكن أن ننسى أن عصر اليونان القديم لم يكن يستعمل إلا الأخشاب فى المسرح، لأن الحجر والرخام لم يظهرا إلا فيما بعد فى عصور الاضمحلال وفى فسحة أوركسترا المسرح وضعنا المذبح فى الوسط، إلى جانب استعمالنا لبعض درجات السلالم. أما فيما يختص بمنظر القصر، فقد اهتممنا بأن يكون ضخمًا وأن يشغل مساحة كبيرة، ولكن أهم ما امتاز به هو طابع البساطة فى الشكل مع فخامة بوابته الملكية. ويهمنى أن أوضح أن إسكيلوس نفسه لم يلتزم بوحدة المكان حيث تتعدد أماكنها، فهى أولاً فى أرجوس، ثم تنتقل الحوادث إلى دلفى، وأخيرًا إلى أثينا. وعدم الالتزام بوحدة المكان هذا من جانب المؤلف ألجأنا إلى ألا نظهر قصر أجاممنون ببوابته إلا عند اللزوم، وعندما تستدعى أحداث الأورستية ذلك، أى عندما يكون التمثيل أمامه على المسرح، وكذلك بعضًا من المنظر الثانى (حاملات الخمر المقدسة).

ويضيف بارو: "إن مصممة الملابس (مارى هيلين داشى) قد قامت بدراسة طويلة فى اللوفر عن الألوان والصور والخامات المستعملة فى الملابس، وغير ذلك من البحوث، التى كلّفت المسرح



إعداد بعض الملابس وإحضار خاماتها من خارج باريس بل من خارج فرنسا!!"

- **تعريف: إيسخيلوس:** (٥٢٥ – ٤٥٦ ق.م.)

– عرضت ثلاثية "الأورستية" على المسرح الأثينى عام ٤٥٨ ق. م. وفاز كاتبها، أول شعراء المسرح، بالجائزة الأولى. وهى نفس النص الذى أخرجه "جان لوى بارو" فى فرنسا فى القرن التاسع عشر.

– ولد فى ألبوسيس قرب أثينا، اشترك فى الحروب الفارسية وبعض المعارك الأخرى (من المرثية المنقوشة على قبره).

– مات فى جيلا بصقلية. وتقول إحدى الحكايات أن نسرًا أسقط سلحفاة على رأسه الأصلع فقتلته.

– كان بركليس حاكم أثينا العظيم ممول جوقته وراعيه.

– كتب حوالى ٩٠ مسرحية، ولكن لم يصلنا منها سوى سبعٍ هى: (المتضرعات – الفرس – سبعة ضد طيبة – بروميثيوس مغلولاً – أجا ممنون – حاملات القرابين – ربات الغضب).

وتشكل المسرحيات الثلاث الأخيرة ثلاثية "الأورستية".

– من المرجح أن يكون أول من استخدام بعض المناظر وطور الأزياء.

- **تعريف: جان لوى بارو:** مخرج مسرحى فرنسى وممثل مسرحى، وهو واحد من عباقرة المشتغلين بالفن المسرحى، وهو الذى لفت الأفكار إلى المعنى العميق الذى تضمنته الأعمال الروائية عند "كافكا" وقام بإعدادها للمسرح ومعه "أندريه جيد" وقدما ثلاثة أعمال لكافكا.

مصمم الديكور: الفنان الذى يقوم بعمل الرسومات الخاصة بقطع المناظر المطلوبة لعرض مسرحية ما، وقد ينفذها بنفسه مع آخرين، أو يعهد بتنفيذها إلى فنان آخر.

- ملاحظات هامة توضع أمام المصمم:

✟ إن أفكار وآراء المصمم ووضعها على الورق فى رسومات قابلة للتغيير لا تأتى من فراغ، ولكنها تحتاج إلى شحذ الهمة والحماس وتكريس الوقت الكافى من أجل الإعداد والبحث بعناية فائقة عن مصدر المادة، ثم تنظيمها فى إطار خطة



جديرة بطاقم العمل: بدايةً بالمخرج إلى أن يصل للجمهور، مروراً بالمراحل التاريخية والأدوات المسرحية لكل عناصر "السينوغرافيا" من العمارة إلى الملابس، وهكذا. وعندما تختمر كافة التفاصيل يكون قد وصل إلى وضع الصيغة النهائية، واتخاذ قرار التنفيذ والاستعانة بطاقم للمساعدة، واضعًا في الاعتبار نوعية الجمهور واحتياجاته والأساليب المختلفة للإنتاج المسرحي.

✝ يؤكد د/ **لويز مليكة** في كتابه (الديكور المسرحي) ما علّمنا إياه أثناء فترة الدراسة، وما كان يؤكده كل أساتذة الديكور، من أنه "ينبغي أن يتم تجهيز عناصر سهلة النقل وذات قناعة كافية، على أن يكون وزنها وحجمها منخفضًا لأدنى حد ممكن، وذلك لمنع ازدحام خشبة المسرح، ولتسهيل عملية النقل وكذلك التغيير؛ إذ أن من أهم المشكلات التي تواجهنا على المسرح إعداد وتكوين وتركيب عناصر ديكور تم تصميمه لأجل مسرحية ما، وجعلها مهيأة للعرض في دقائق معدودة، ثم إزالتها لوضع ديكور آخر مكانها." وأحيانًا يتطلب العمل تقديم قطع ديكورية أثناء التمثيل وتحت أنظار الجمهور لإحداث تغييرات ومظاهر مختلفة يتطلبها المشهد التمثيلي.

✝ أذكر، ويذكر معي كل من شاهد التجربة التي قدمها مصمم الديكور في مسرحية (الزلزال)، فقد أقام أرضية فوق أرضية خشبة المسرح المعتادة، وفصلها بمحور أفقي لقضيب بين المنصتين يمكن أن تتحرك عليه المنصة العلوية حركة متأرجحة، فإذا هبط يمين المنصة ارتفع يسارها، وإذا هبط يسارها ارتفع يمينها. وأقام حوائط الديكور من أجزاء منفصلة تصلها مفصلات. فعندما اهتزت أرضية المنصة تأرجحت أثناء الزلزال وسقطت أجزاء من الحوائط خلف الكواليس، فأحدثت الأمر الذي يحدثه تهدم البناء، وساعد على إيجاد الإيحاء استخدام إضاءة متقلبة وموسيقى مناسبة، مما أحدث التأثير المطلوب بأبسط الإمكانيات. وهكذا نرى رسام المناظر هو المبتكر للصورة المرئية للمسرحية من وجهة نظر المخرج.





يضم هذا الملحق مختارات من المصطلحات الخاصة بالمناظر والديكور المسرحى المتداول استعمالها.

المناظر: مجموعة التركيبة الديكورية المقامة فوق خشبة المسرح، وهى المنظر الخلفى التى تمثل المسرحية أمامه، والتى قد يتحدد به الزمان والمكان، أو توحى بشىء سواءً كان حسيًا أو معنويًا أو ماديًا، ومنها المنظر الذى يصمم كى يعبر عن أحداث فصل معين أو منظر فى مسرحية، ولكن بشىء من التعديل البسيط سواءً بالإضافة أو الحذف يمكن أن يعبر عن أحداث فصل آخر. وهكذا يمكن أن يخدم المنظر عدة مشاهد متتابعة. ويضم عددًا من النوعيات والمدارس المختلفة منها (المنظر الداخلى، وهو ما يكون داخل مبنى - والمنظر الخارجى، وهو الذى يصور الحقول والجبال... الخ).

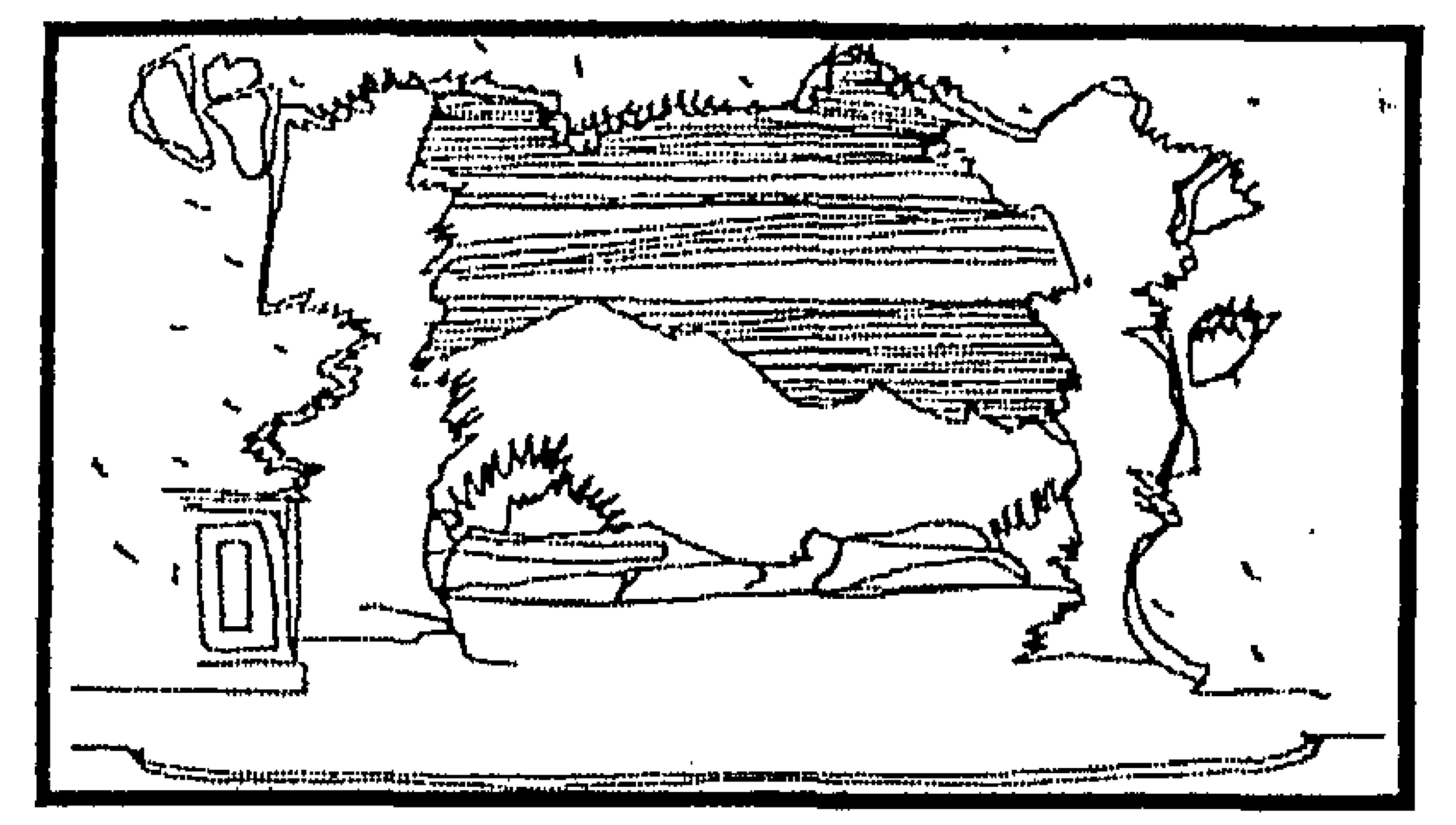
ملحقات المناظر: وتشمل الأثاث المستعمل، والزخرف الذى يستعمل لزخرفة المنظر، وأخيرًا الملحقات اليدوية التى يمسكها الممثلون وكذلك الموضوعة على خشبة المسرح، مثلاً: جذع شجرة.

قماش الأرضية: هو قماش من الخيش أو الخيام، أو الخامة التى يُتفق عليها، ويُستخدم لتغطية السطح الخشبى لأرضية المنصة، لكتم صوت الكعوب الجلدية على الخشب. وأول شىء يتم عند إقامة المنظر المسرحى هو أن يوضع هذا القماش فى مكانه ويثبّت بمسامير بعد شدّه جيدًا.

الخطة: إعداد بيان تتابع المناظر الواجب تغييرها، أو الملحقات المرتبطة بالعرض وكل منظر على حدة، ويقوم مدير خشبة المسرح بتنفيذ هذه الخطط بالاتفاق مع مصمم الديكور والمخرج.



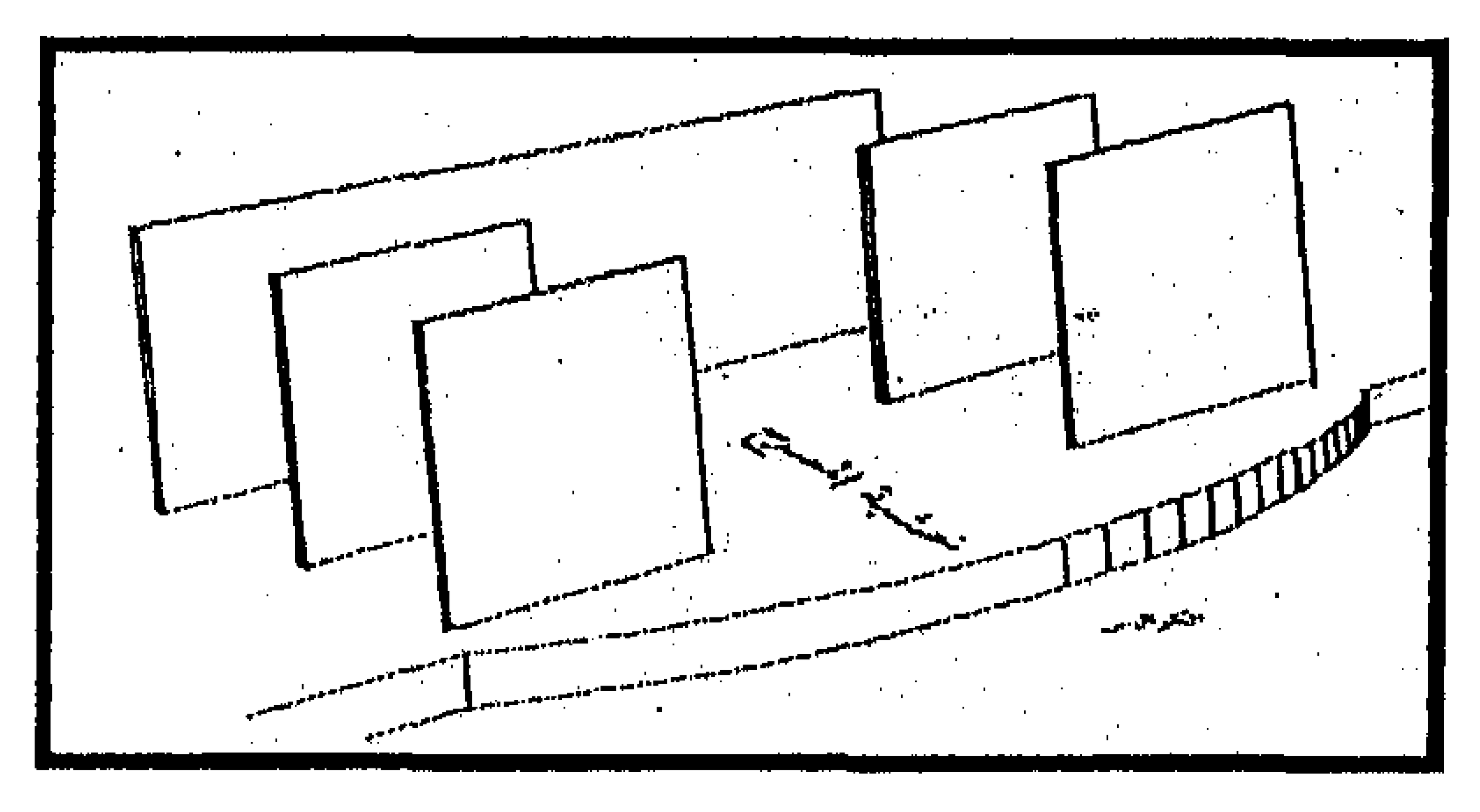
فوندى الخلفية: عبارة عن ستارة عليها منظر أو رسم يُستخدم خلف فتحة الباب أو النافذة أو القوس وخلافه، وأحيانًا تكون مدهونة بلون سادة أو مرسومة رسمًا متقنًا حسب المنظر المستخدم، وتُستعمل فى بعض الأوقات فى خلفية المسرح بعرض الخشبة بعد دهنها بلون سماوى عادى وترمز كخلفية السماء، وفى بعض الأحيان تستخدم كخلفية تعلق فى نهاية خشبة المسرح فى العمق تستخدم كمناظر طبيعية عن بعد. وفى نفس الوقت تحجب كراكيب المسرح فى الخلف. وعند تعليقها يراعى وجود ممر خلفها لتحرك الممثلين والفنيين. وقد تستخدم فى استكمال منظر بالكواليس الموضوعة على جانبى المسرح.



(اسكتش)

منظر طبيعى انظر المراجع (الديكور المسرحى صفحة ١٠٢) و (معجم المصطلحات الدرامية ص ٢٦٨).

- **منظر مغلق:** ويكون هذا المنظر غالبًا بداخل حجرة أو مدخل لمنزل وتستعمل فيه الشاسيهات لتمثيل الحوائط، ومتروك بها الفتحات المطلوبة واللازمة لحركة الممثلين.



- **منظر طبيعى:** تشكل فيه المناظر حسب المطلوب مثل - الأشجار أو النافورات، وخلافه، وتوزع على الخشبة.

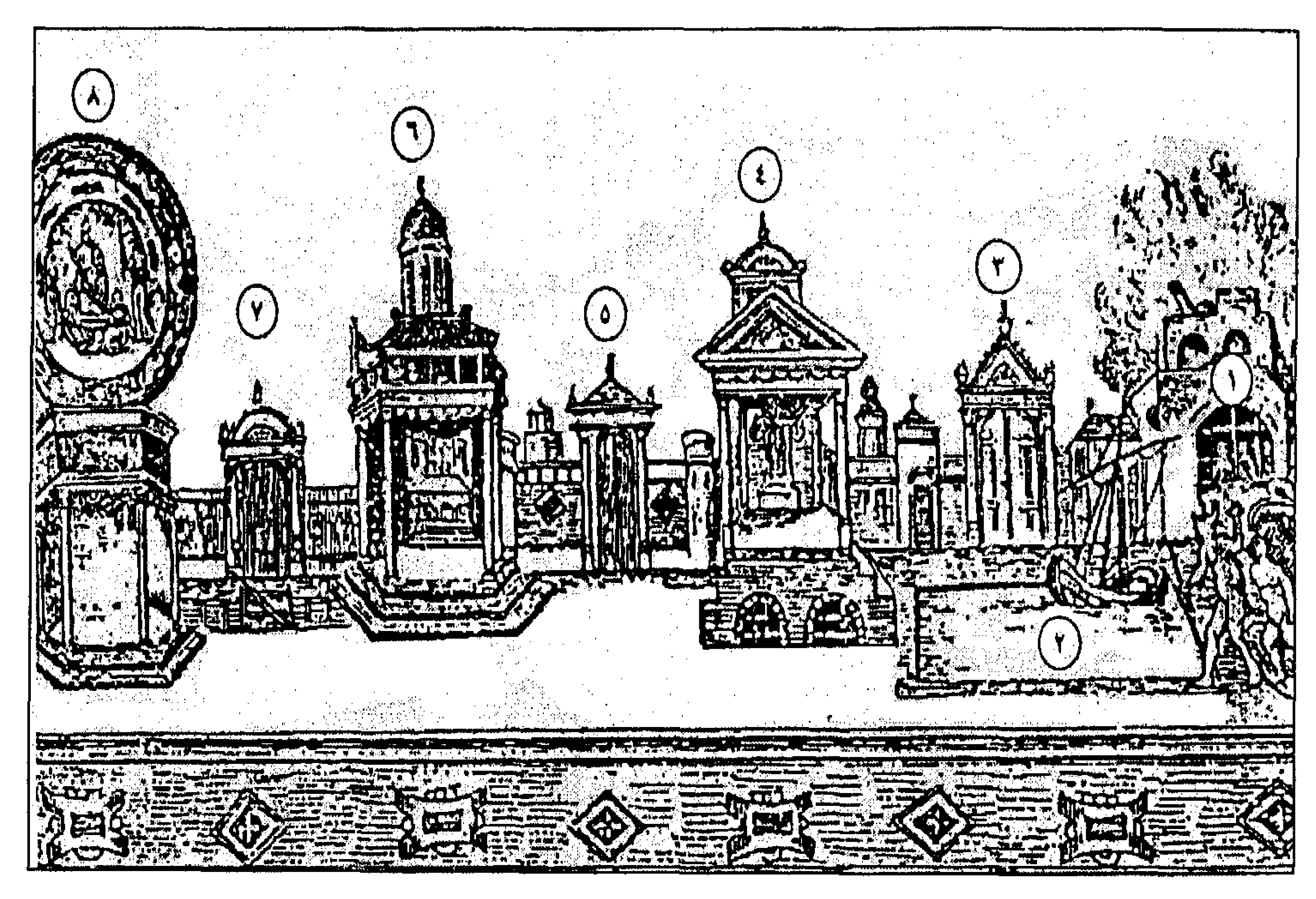
- **كالوس - جناح - شاسيهات الكواليس:**

عبارة عن مشدات خشبية مثبت عليها قماش الدمّور بالرسم المطلوب أو خشب من الأبلكاش، وتوضع فى أماكنها خلف بعضها بعضٍ بموازاة القوس المسرحى ومركّبة على جانبيه بحيث تسمح المسافة بينها بدخول وخروج الممثلين، ووضعها بطريقة لا تسمح للمشاهدين من جانبى الصالة برؤية دخول وخروج الممثلين، أو أى شىء يكون وراءها. و "**كالوس**" كلمة فرنسية المصدر Coulisse وجمعها كواليس، ولأنها تشير إلى الأجزاء الجانبية للمسرح سميت شاسيهات الكواليس.



- **الديكور المركب - أو المتعدد - أو المتعاقب**: والديكور الخاص بمسرحيات الأسرار جعلنا نضع هذه التعريفات ضمن المصطلحات، لأنه قد يفيد المصمم والمخرج التى أعدت من أجلهم هذه الدراسة؛ وهو وضع مختلف مناظر المسرحية فوق المسرح، وقد استخدم فى العصور الوسطى، إلا أنه استخدم على نحو أكثر فنية فى العصر الحديث. فلو فرضنا أن بالمسرحية أربعة مناظر (حجرة - مطبخ - شارع - حديقة) فيوضع كل منظر فى منطقة على خشبة المسرح تبين مكانًا محليًا منفصلاً، وعلى مستويات مختلفة، ويجرى التمثيل فى كل منها، حيث يتحرك الممثل فى كل منها، أى من ديكور إلى آخر، حسب تسلسل الأحداث. ولعدم حدوث أى لبس عند المتفرج فإن الإضاءة يتم تركيزها على المكان الذى يدور فيه التمثيل بينما تغرق بقية الأماكن فى الظلام إلى أن يأتى دورها.

- **أماكن تمثيل مسرحيات الأسرار وديكوراتها:**



مسرح مقام عليه (أكشاك منظرية) ديكور "آلام المسيح" تم عرضها فى فالنسيان (فرنسا - ١٥٤٧)

من رسم هوبار كايو، يصور أحد المخطوطات الذى يرجع تاريخ إلى سنة ١٥٧٧

الإخراج المسرحى المركب لتمثيليات الأسرار فى القرن الخامس عشر المناظر



المناظر من اليسار إلى اليمين:

١- دار الأساقفة. ٢- بحيرة طبرية وفيها مركب شراعى.

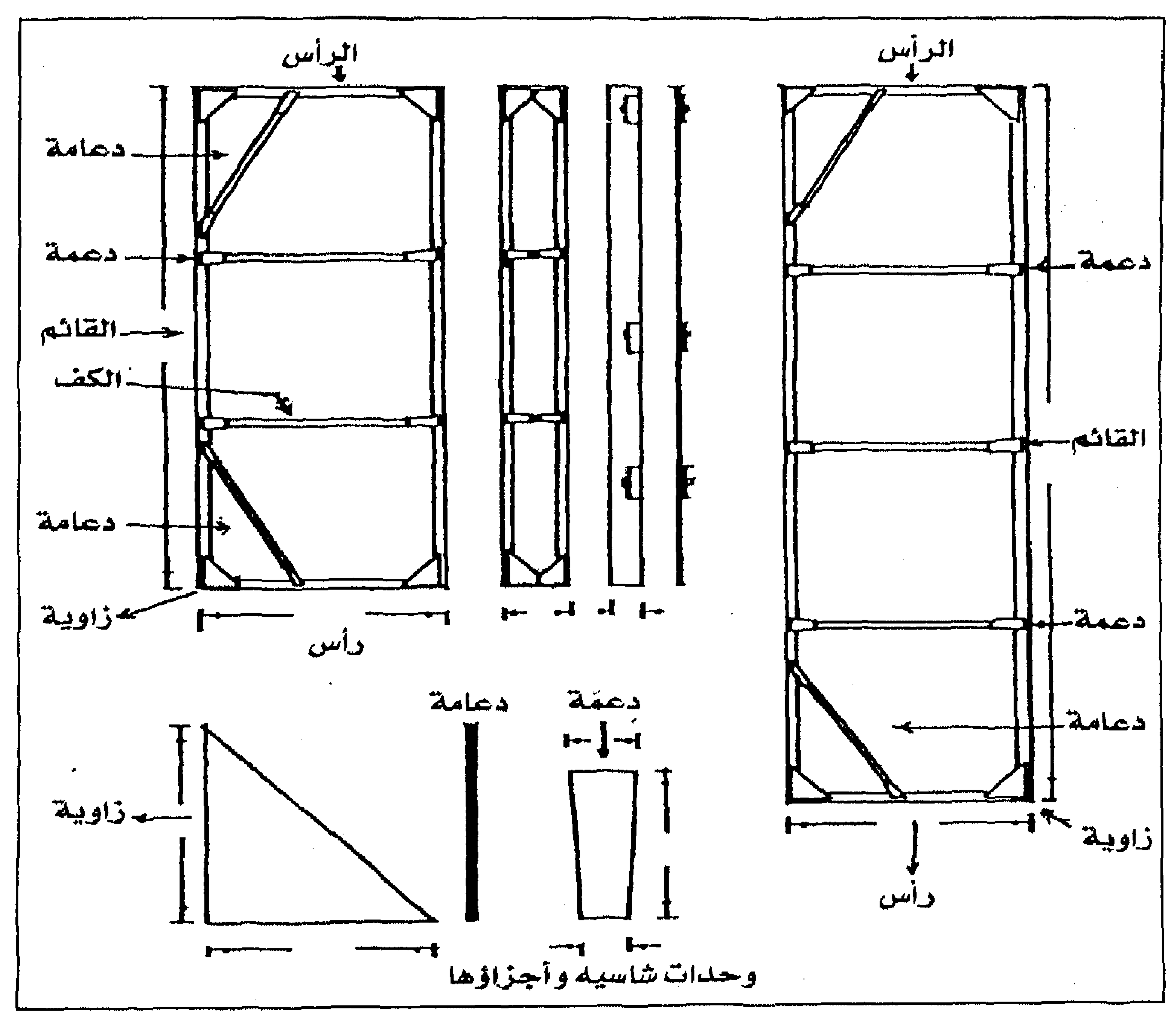
٣- الباب الذهبى. ٤- القصر. ٥- مدينة أورشليم.

٦- المعبد. ٧- بلدة الناصرة. ٨- الجنة.

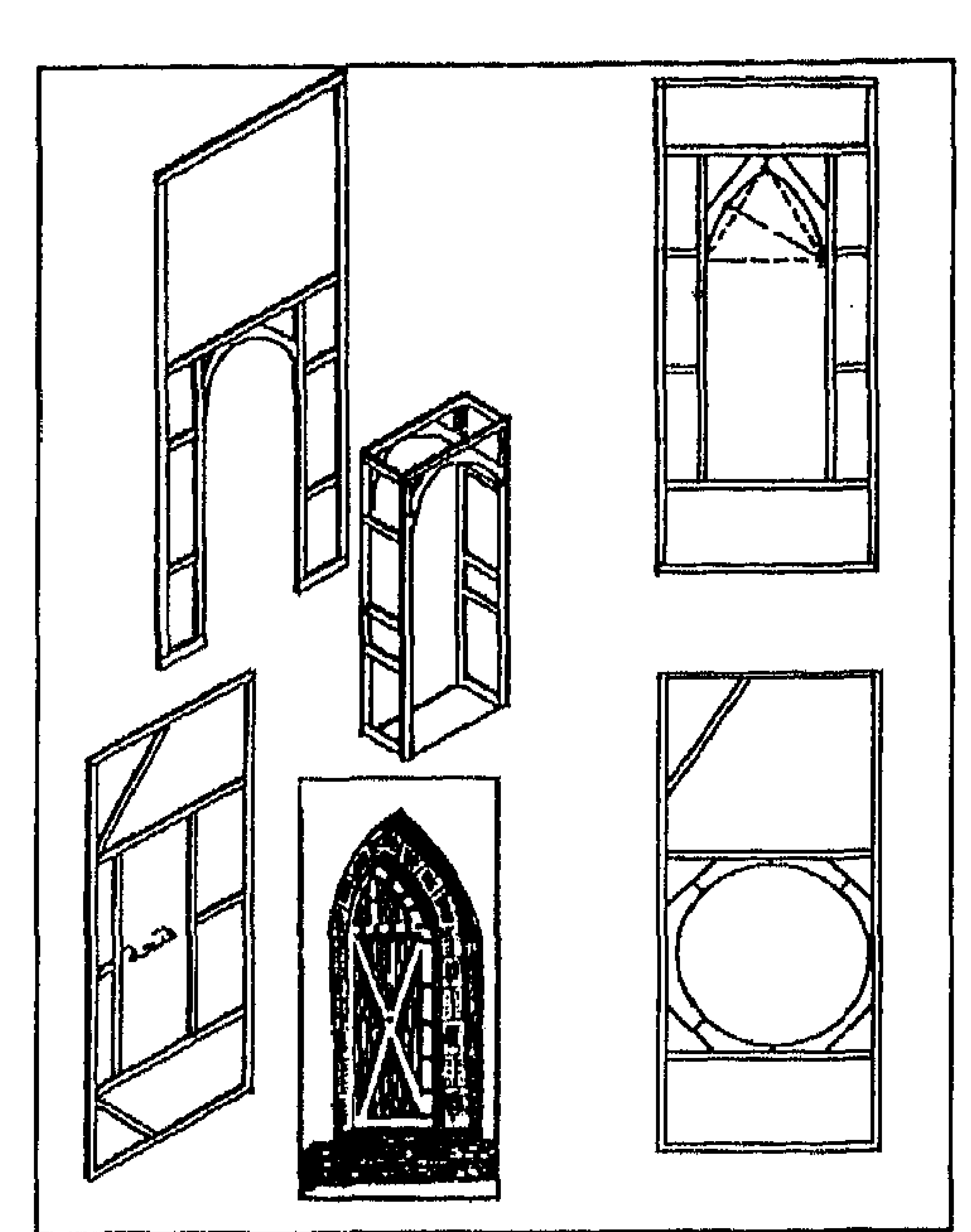
فى المقدمة: الأعراف أو المطهر - الجحيم تخرج من فوهته الشياطين.

كانت تلك المناظر الرمزية البسيطة التكوين تُصنع من الخشب والقماش، ويلعب الممثلون أمام كل واحد منها المشهد الذى يمثل مكانه هذا المنظر، وينتقلون بين منظر وآخر طبقًا للمكان الذى يفرضه الدور المؤدى.

الشاسيه Chassis: يلاحظ أن التحليقة، أو البرواز، تتشكل طبقًا للمنظر المطلوب التعبير عنه، أى أنها ليست بالضرورة مربعة أو مستطيلة. فعند تنفيذ شجرة مثلاً يختلف تصميم الشاسيه عن تصميمه لحائط فى حجرة. وكما قيل شاسيهات الكواليس يقال شاسيه شجرة أو شاسيه شباك، أو شاسيه باب!!



وحدات شاسيه وأجزاؤها



طريقة تثبيت الشاسيهات: عند تثبيت شاسيهين واحدهما بالآخر تركب "**جنشات**" على أبعاد متفاوتة (أو مسامير ٨ سم) على طول الشاسيهات المطلوب ربطها، ثم يمرّر حبل بين أطراف هذه الجنشات بطريقة زجزاجية، فيشد الشاسيهات بعضها إلى بعض (شكل ١). ومن الممكن استعمال شيكلات حديدية أو خشبية على هيئة زوايا تثبيت من أعلى بقطع الشاسيه ومن أسفل بأرضية المسرح. ويستعمل فى تثبيت الشاسيهات ذات الارتفاع البسيط. (شكل ٢)

الرأس

زوايا من الخشب الابلكاش

الكتف

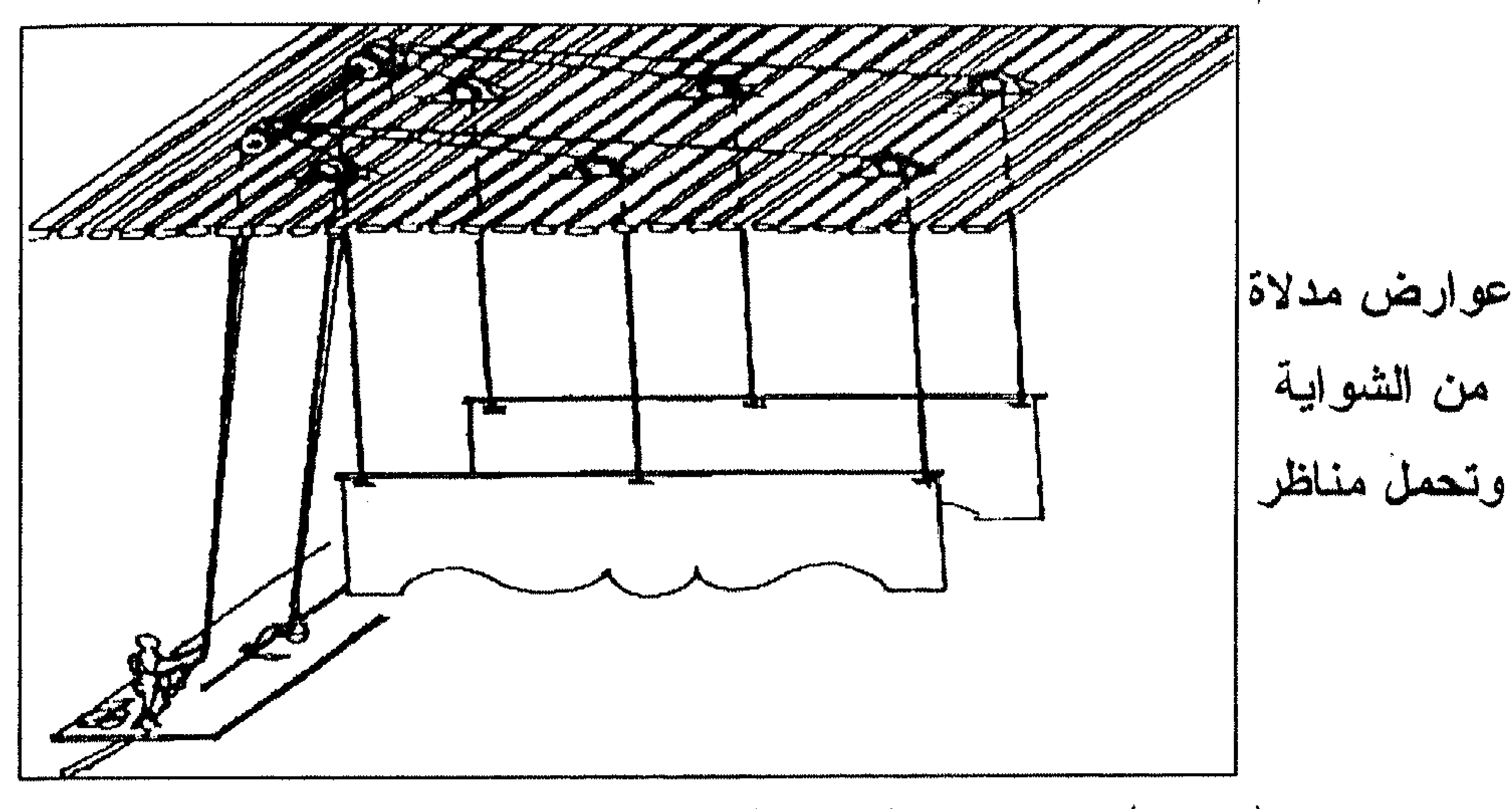
القائم

الكف

شكل ١

شكل ٢

عارضة خشبية: شريحة طويلة ومتينة من الخشب، مدلاة أفقيًا من سقف المسرح، على ارتفاع معين من أرضية الخشبة. وتُعلق بالعوارض قطع الديكور التى تُرفع أو تُخفض عند اللزوم. كما تُعلق بها بعض أجهزة الإضاءة المستعملة، وما شابه ذلك.



عوارض مدلاة من الشواية وتحمل مناظر

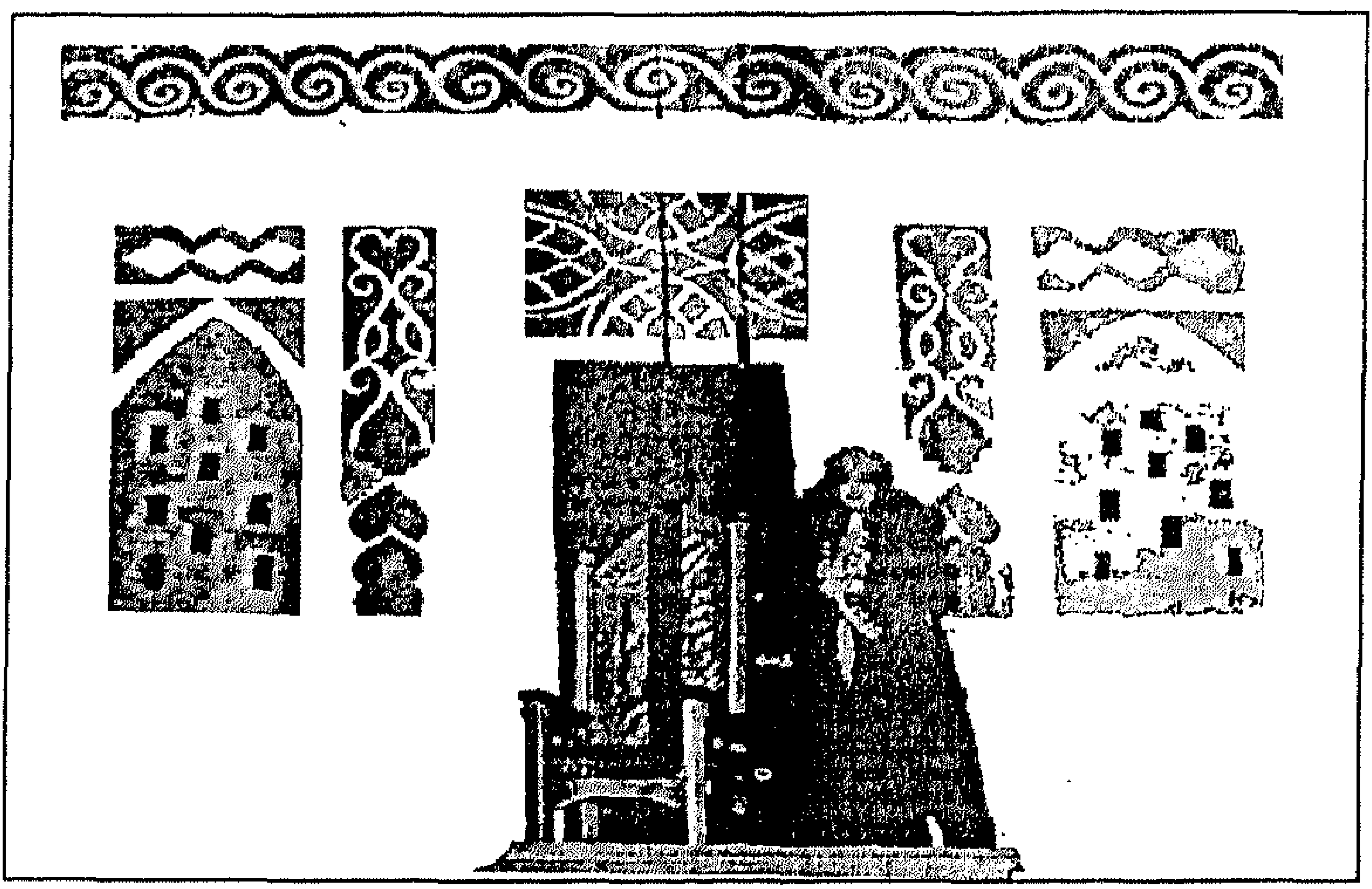
-**برواز سقف المسرح (الشواية):** وهى سقف المسرح المرتفع الذى يعلو الجزء الخاص بالعرض، ويتكون من برواز من الخشب أو الحديد مثبت على كمر من المسلح أو الحديد، وقسم إلى خُوَص (جمع: خوصة) من الحديد المبطط يفصل بين كلٍّ منها فراغ مقداره حوالى ٥ سم، أى سمك قطع الديكور. يتخلل الفراغ، وعلى أبعاد متساوية، عجلات حديدية تمر عليها أسلاك قوية الاحتمال تثبت فى نهايتها قطع المنظر المسرحى ويتم رفعها.

ملحق رقم ٢

نماذج لتصميم ديكور عروض متنوعة



مسرحية "الزوبعة" من إخراج عبد الرحيم الزرقانى المسرح الحديث (مصر)

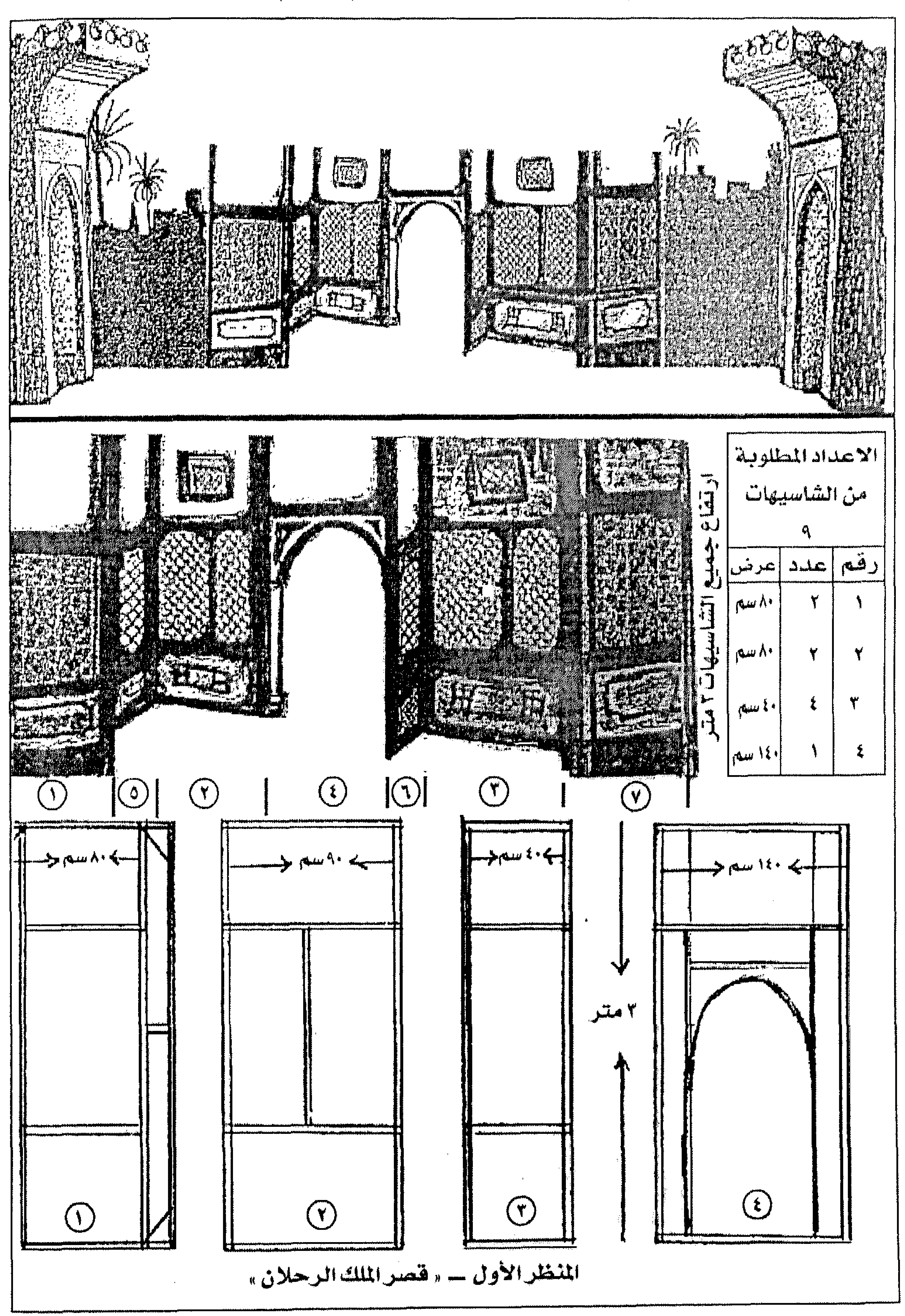


(الفأر فى قفص الاتهام) الملكة بلقيس تدلى بشهادتها فى المحكمة المسرح الوطنى اليمنى- إخراج إميل جرجس





مشاهد من مسرحية (دار) الكويتية إخراج فؤاد الشطى



المنظر الأول ـ « قصر الملك الرحلان »

يتكون البرج من:

١ – عدد ٢ شاسيه.

٢ – الحلية منفصلة.

وتركب على الشاسيه.

– مقدمة المسرح، يوجد برج شمال ويمين.

– الأبراج فى المقدمة مع الخلفية ثابتة لا تتغير طوال العرض ومكملة للمناظر.



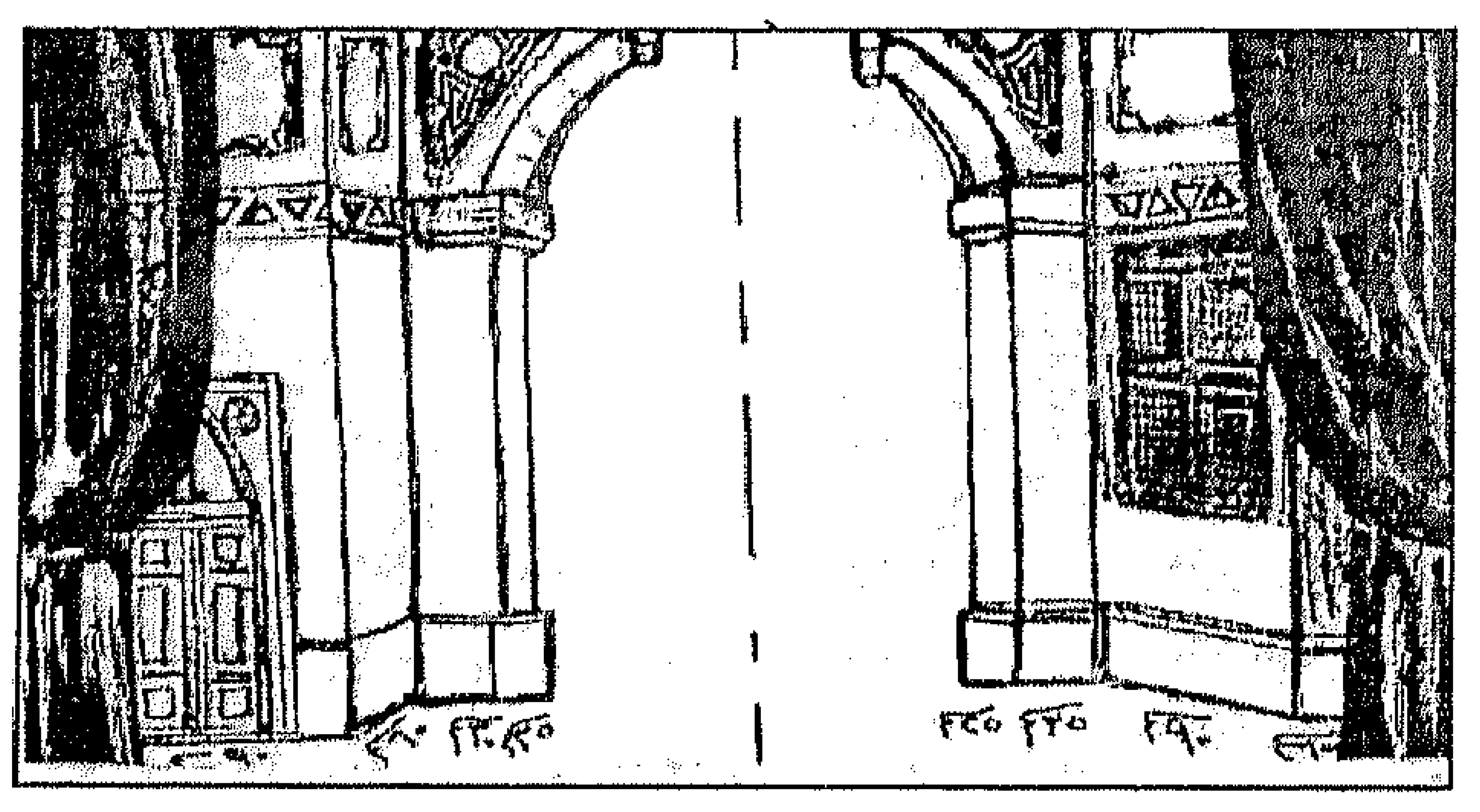
– يتم تغيير الديكور فى لحظات سريعة دون إغلاق الستارة أو إطفاء الأنوار.

– يقوم الممثلون أنفسهم بتغيير الديكور. – يتم التغيير ٧ مرات خلال العرض.

✍ **بركات** لفرقة الأقصر القومية، والنص من تأليف مجدى الحمزاوى، وإخراج يسرى السيد، والذى تميز بأن الطرح عنده من خلال رؤية تشكيلية لمهندس الديكور والمخرج المسرحى إميل جرجس، الذى فرض برؤيته احترامًا للمكان والزمان من حيث الديكور والملابس، وسمح للمخرج أن يلجأ إلى التمثيل داخل التمثيل (!) فى يسر، ليقدم الإخراج معزوفة مسرحية تشتمل على جميع عناصر الفرقة الشعبية من تحطيب، والأهم استخدام الموسيقى والغناء الحى، أى أنه لم يعتمد على (البلاى باك Playback).



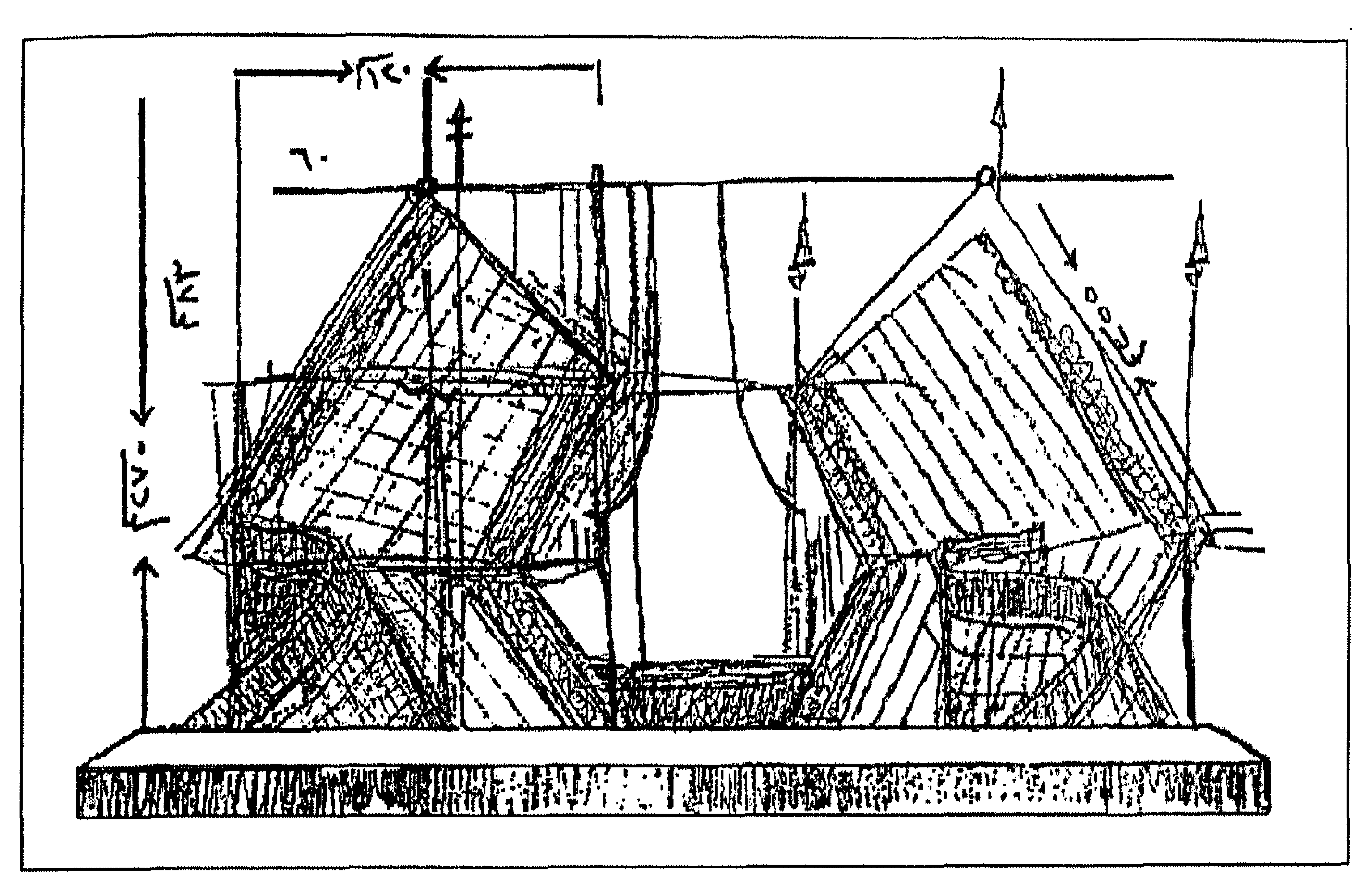
خلفية ثابتة طوال العرض أمامها القرص الدوار



١ – تدور أحداث المسرحية فى ٤ مناظر

٢ – يتم تركيبهم على قرص دوار مثبت على قضيب دائرى بعجل





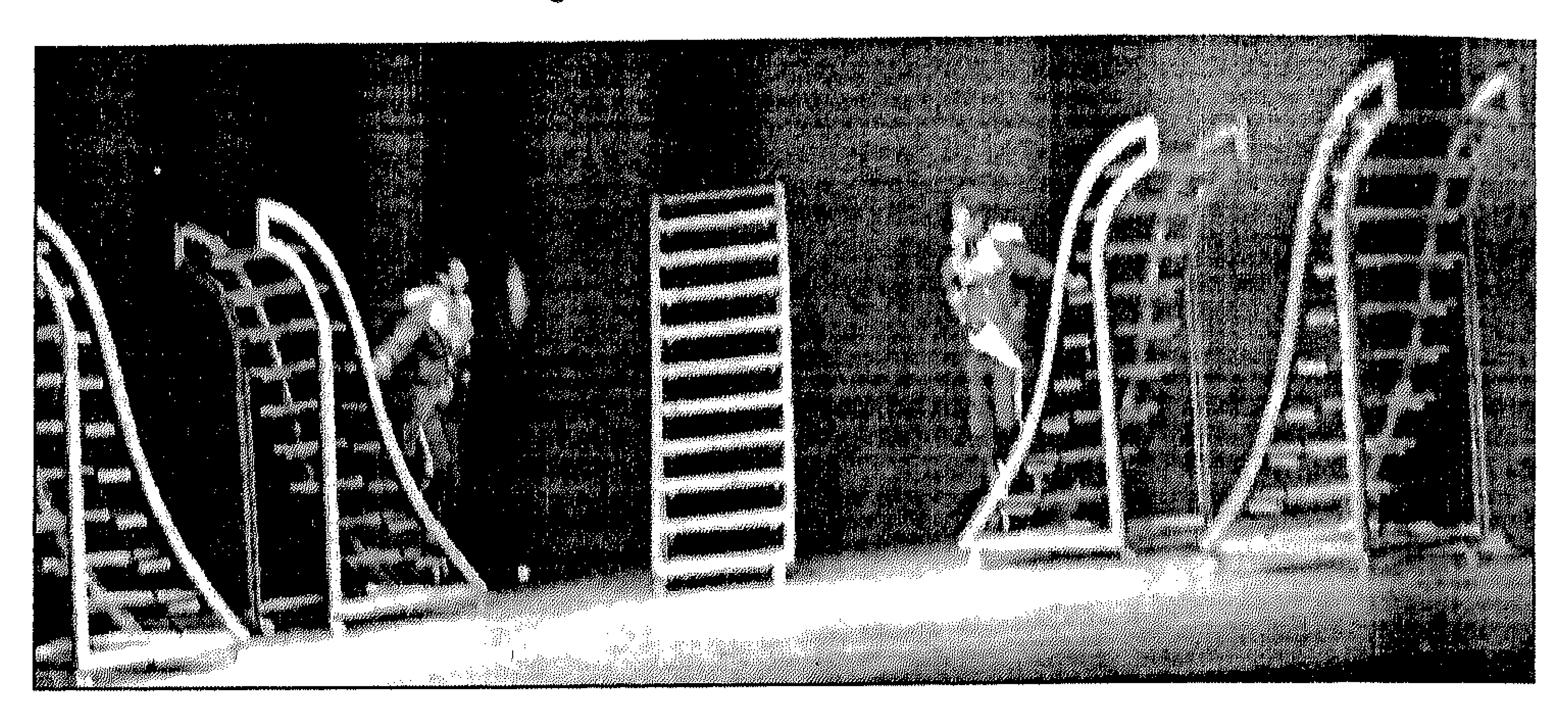
المنظر الثالث (منطقة خيام الهلالية)

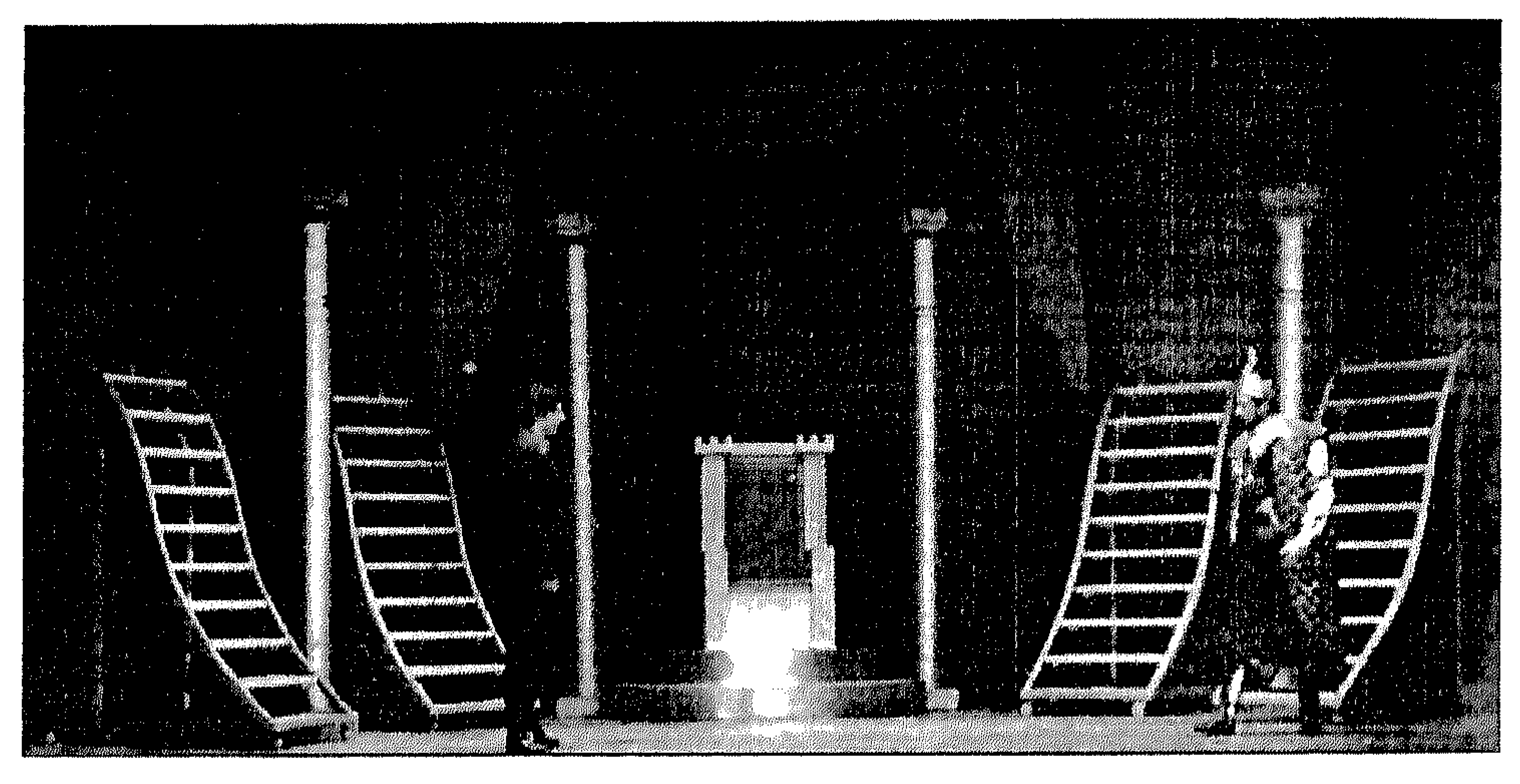


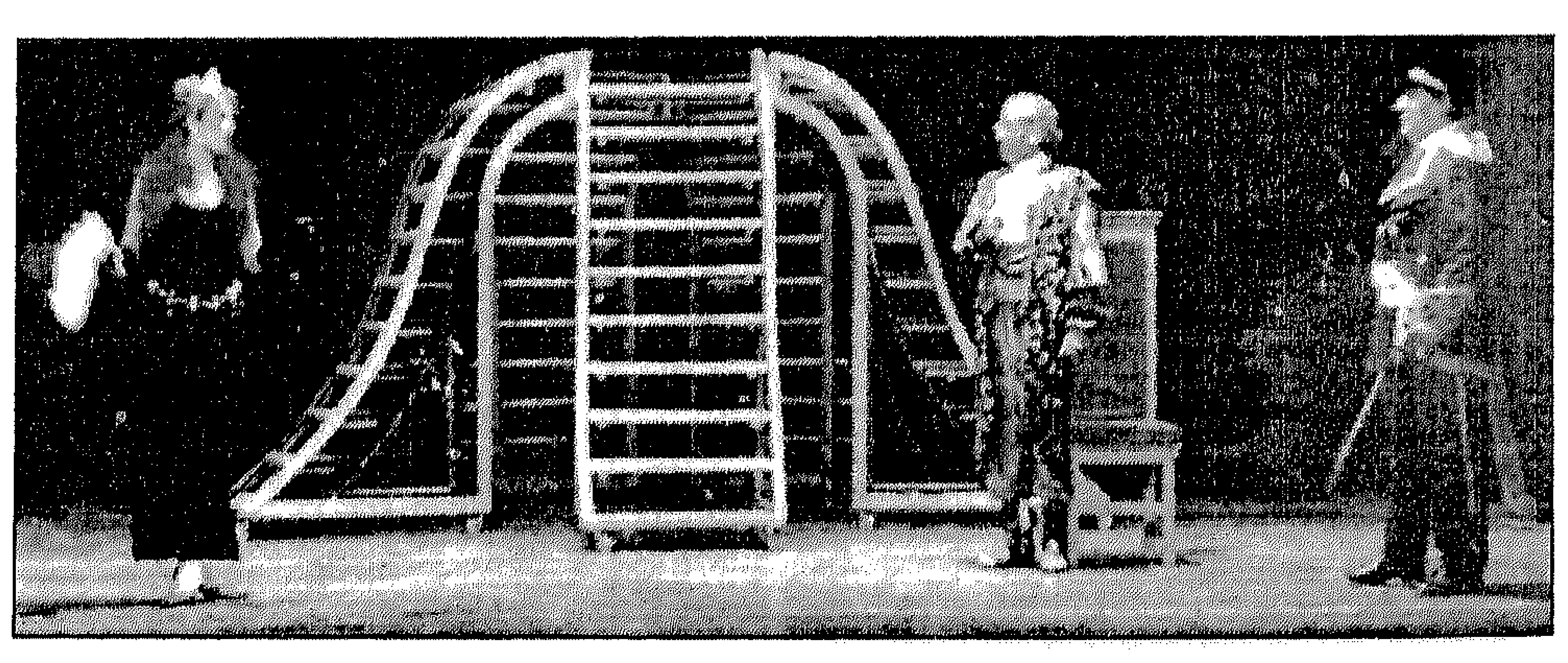


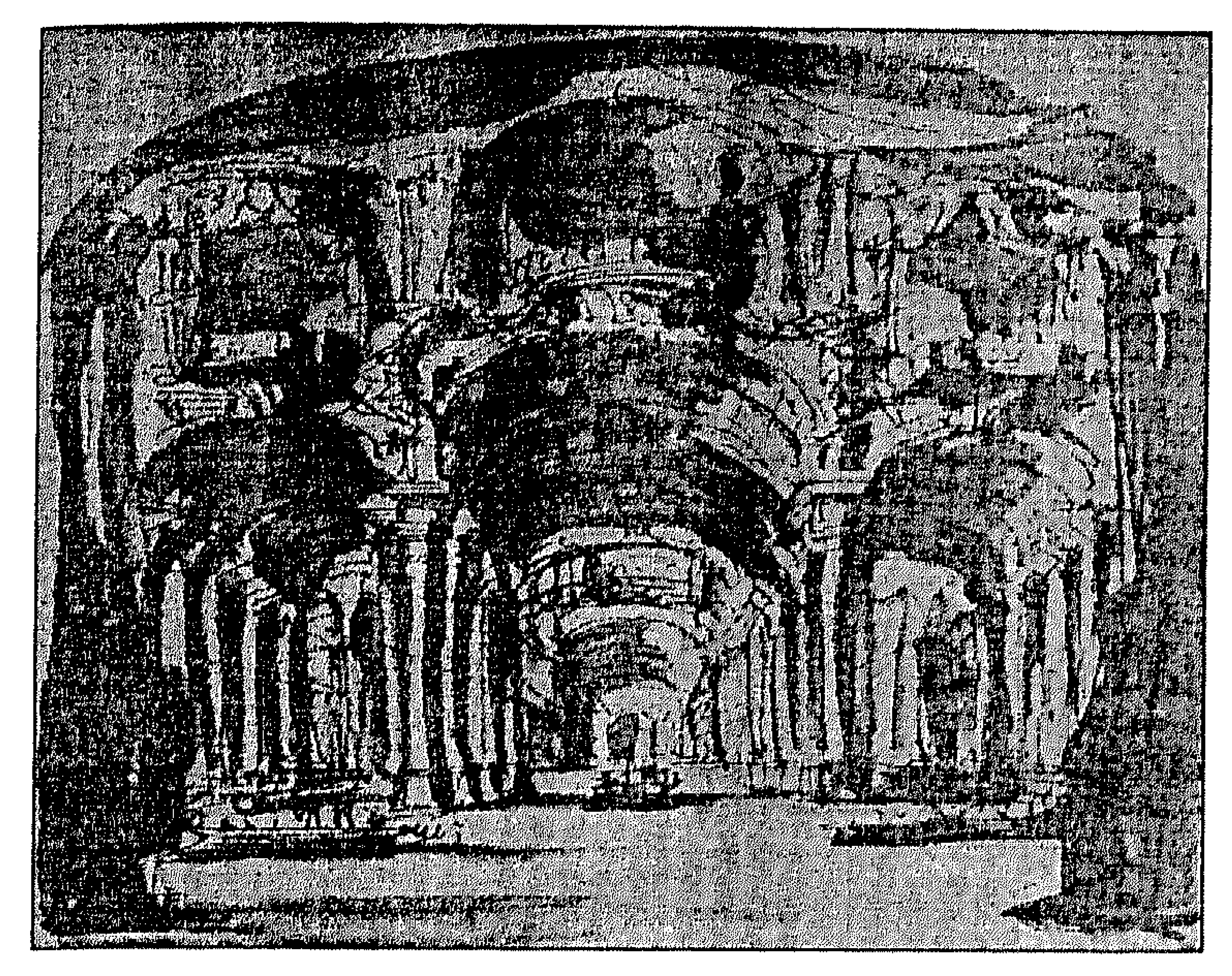
طريقة تغيير الديكور لمسرحية (ماكبث) ليوجين يونسكو قدمتها فرقة مسرح الطليعة بالقاهرة عام ٢٠٠٥. وقام بتصميم الديكور فادى فوكيه

أعتمد التصميم على قطع ديكور متشابهة، لكن تحريكها وإعادة تشكيلها يعطى فى كل مرة تخيل مختلف.. فتصبح قصراً، وساحة حرب، ومخدع، وقبو للمؤامرة... وهكذا.

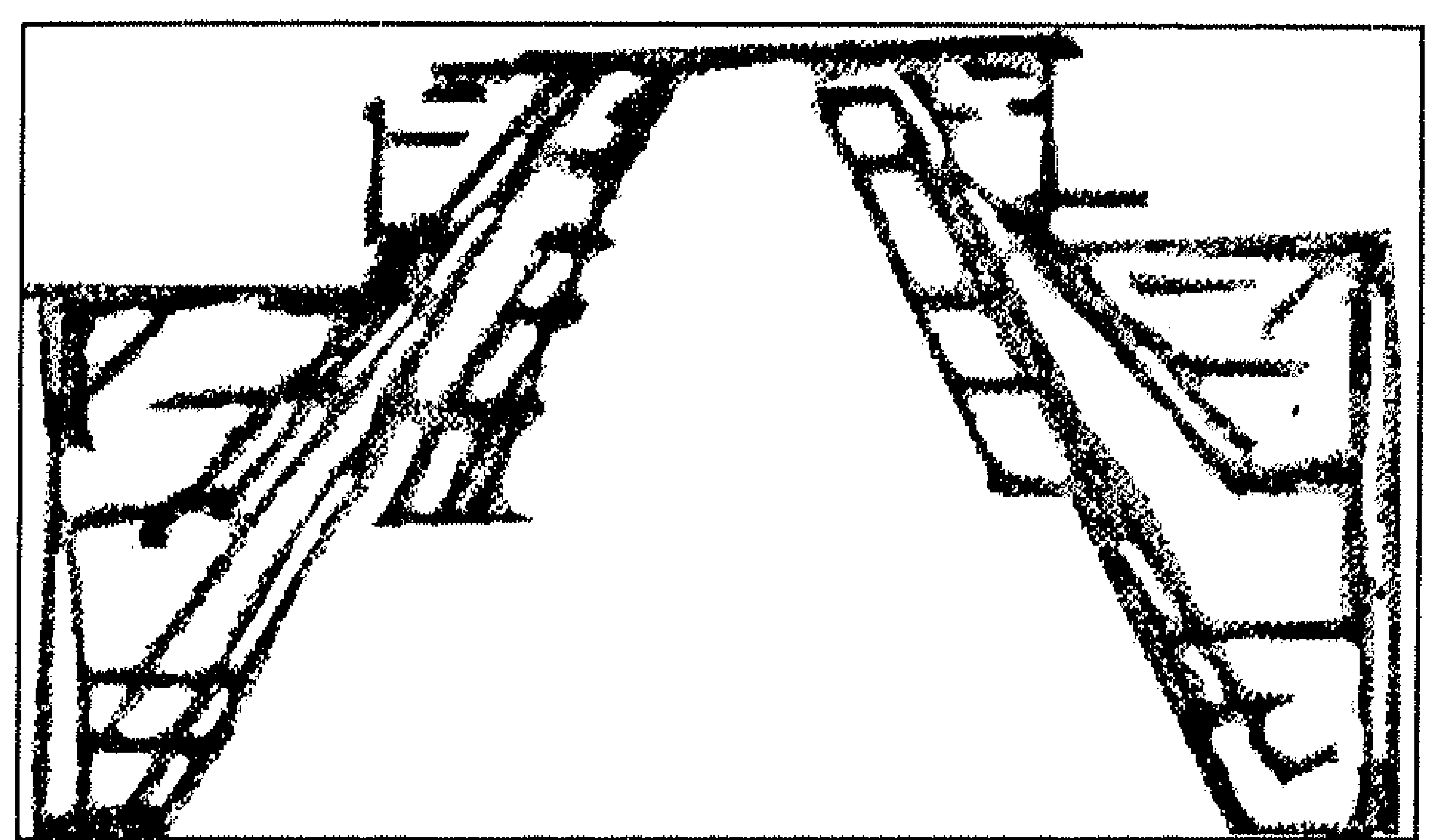




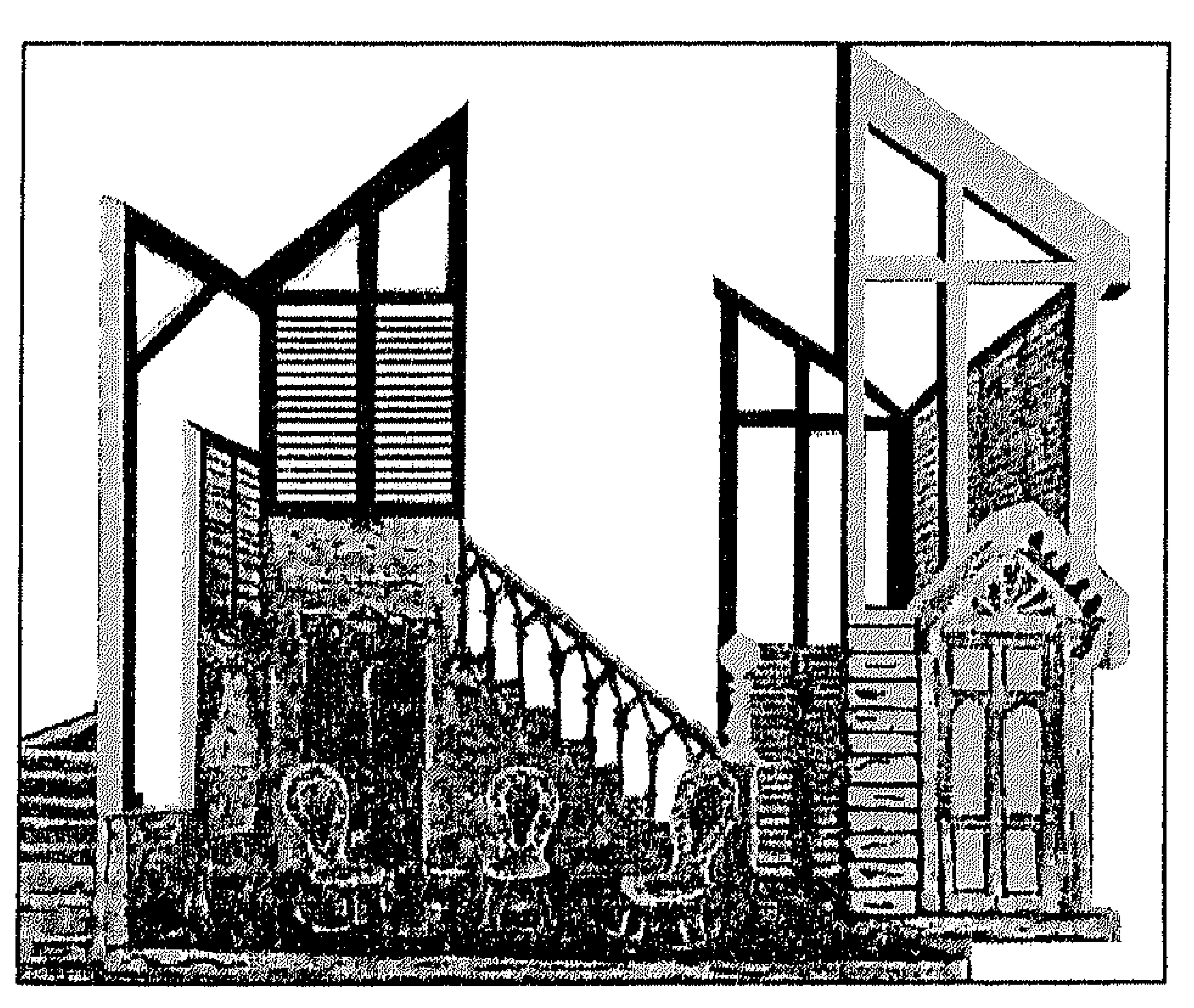




"الغابة المتحجّرة"
روبرت شيروود
مشهد مبنى ديكور
تجريدى:
ماكس بريتس
ألمانيا ١٩٥٤

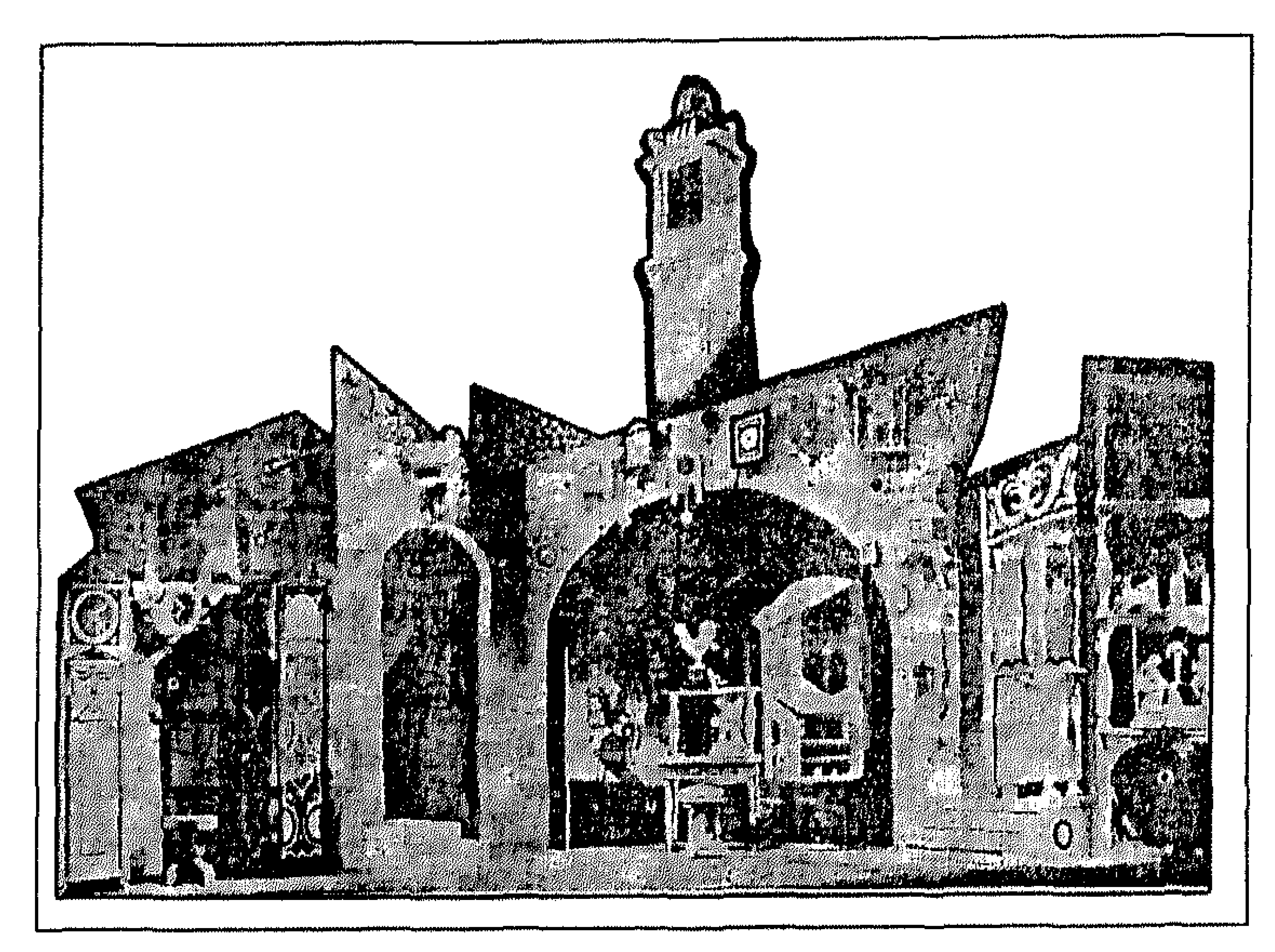


منظر مشيد،
تصميم يوفارا
(متحف فيكتوريا
وألبرت)

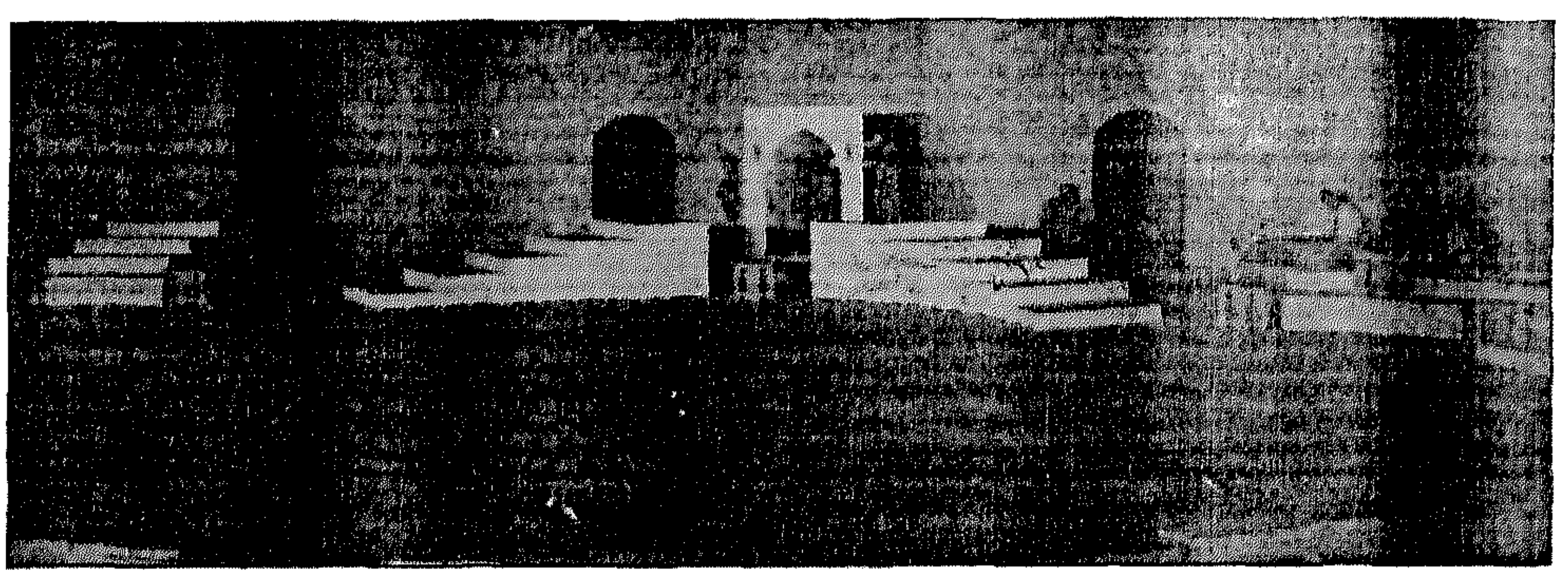


"أسطورة النهر
الجارى" – جولد
مشهد مبنى
ديكور رمزى:
أوليفر سميث
نيويورك ١٩٤٩

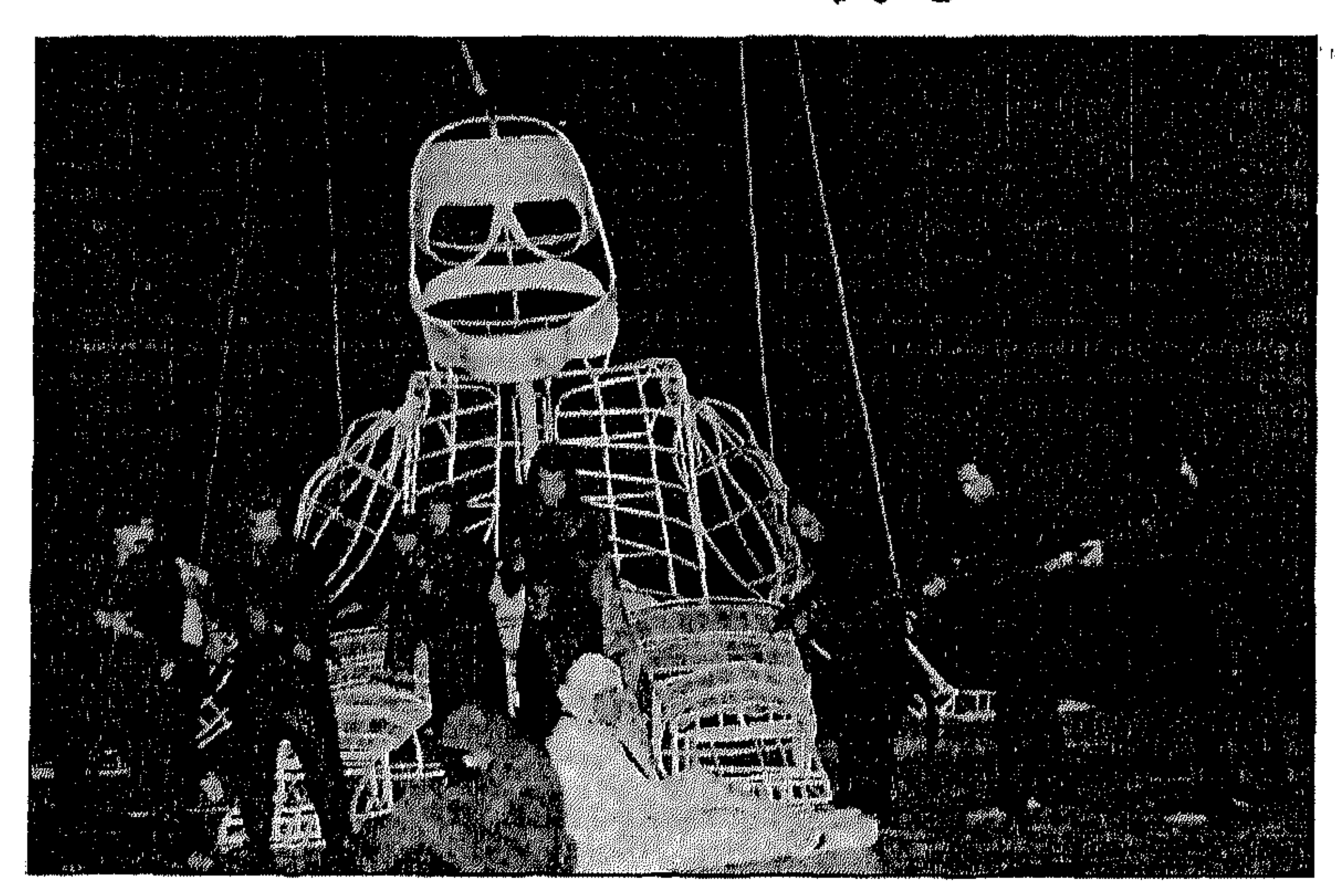




أوبرا
"الساعة الإسبانية"
موريس رافيل
مشهد منظورى
ديكور واقعى
نيكولاس
ويجنبرج
أمستردام ١٩٤٨

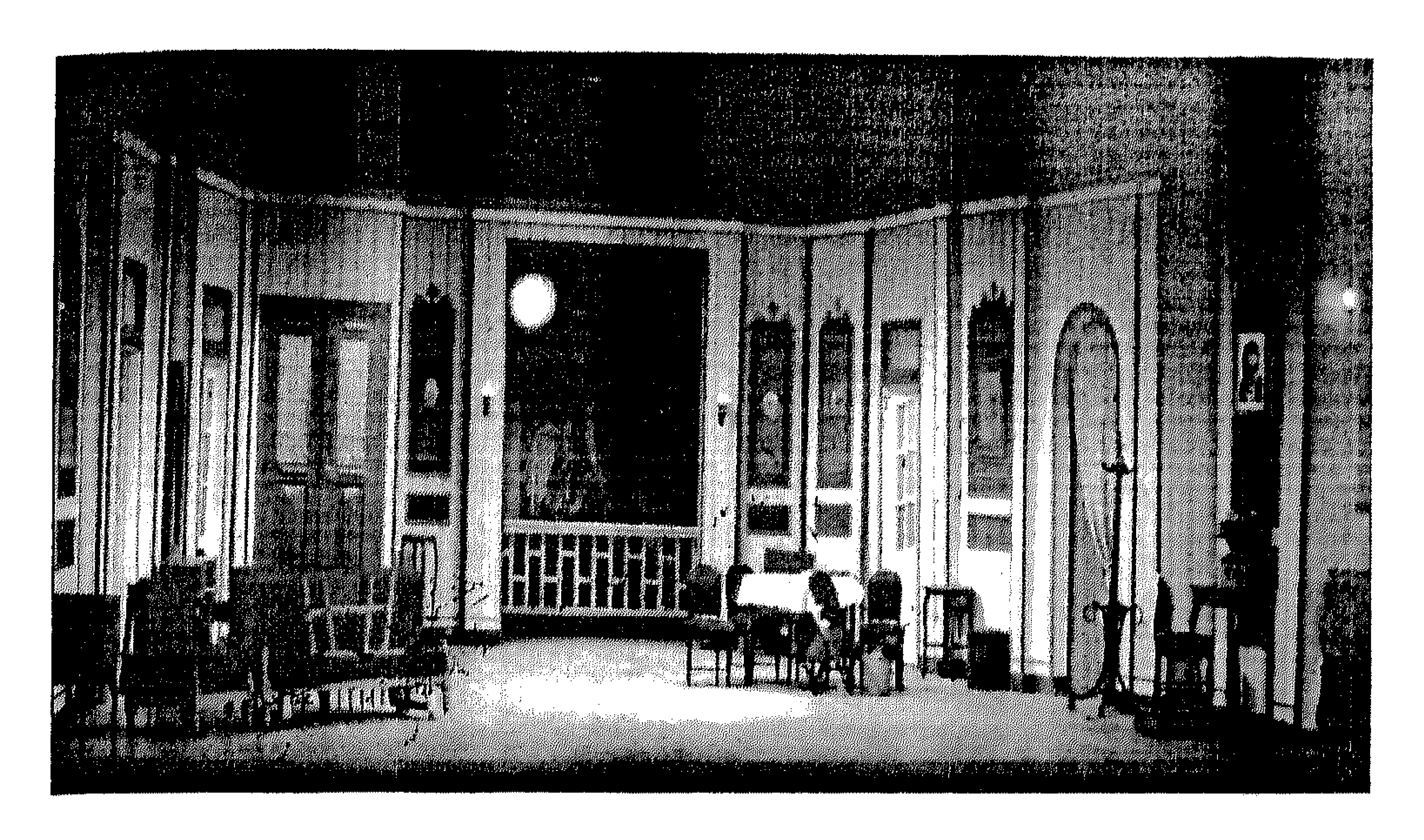


ديكور فى مسرح مفتوح مسرحية (الفاضى يعمل قاضى) ديكور وملابس
فادى فوكيه ٢٠٠٧.

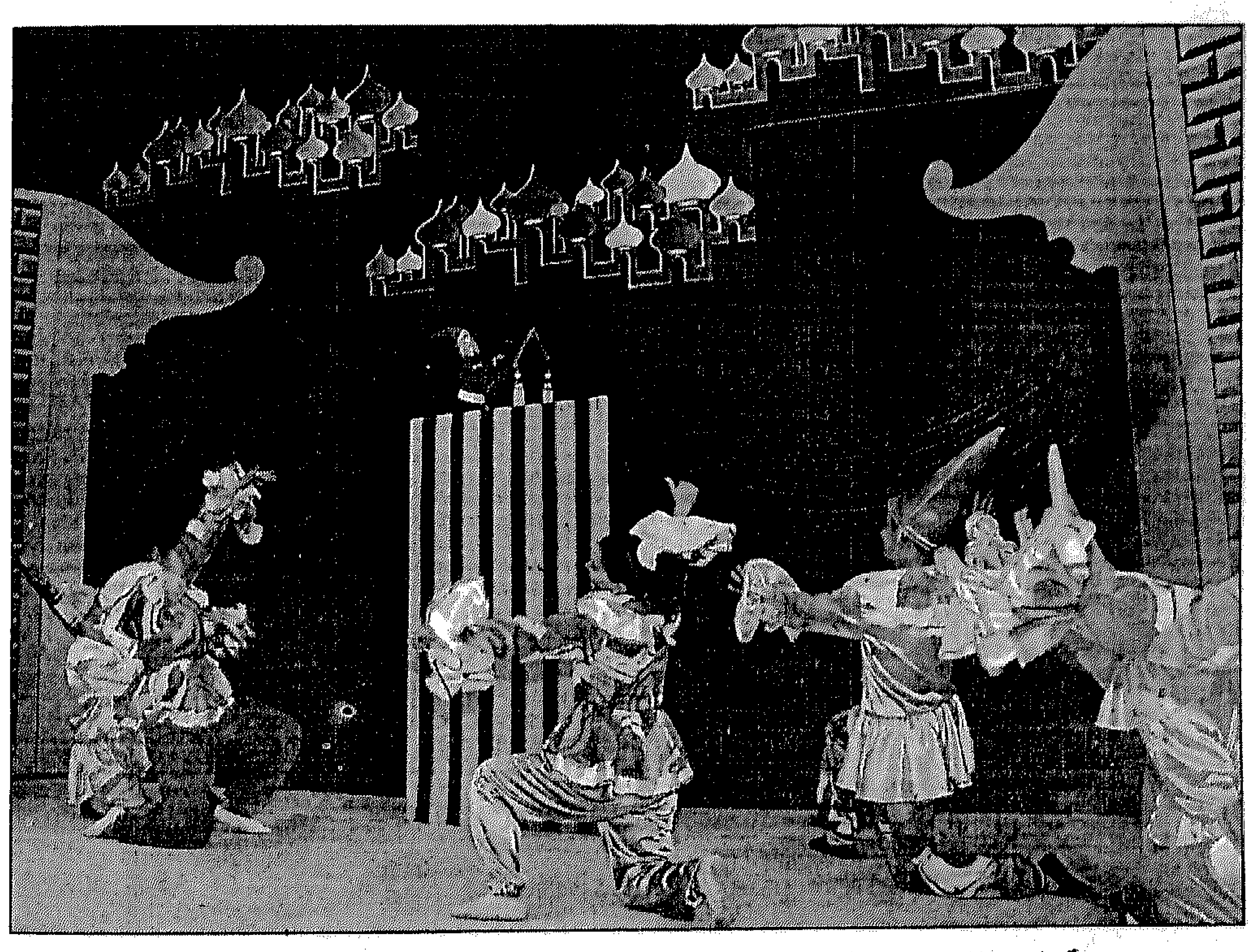


فرقة شركة
النصر للسيارات
١٩٩٤ مسرحية
العاب ياميمون
ديكور وملابس
فادى فوكيه



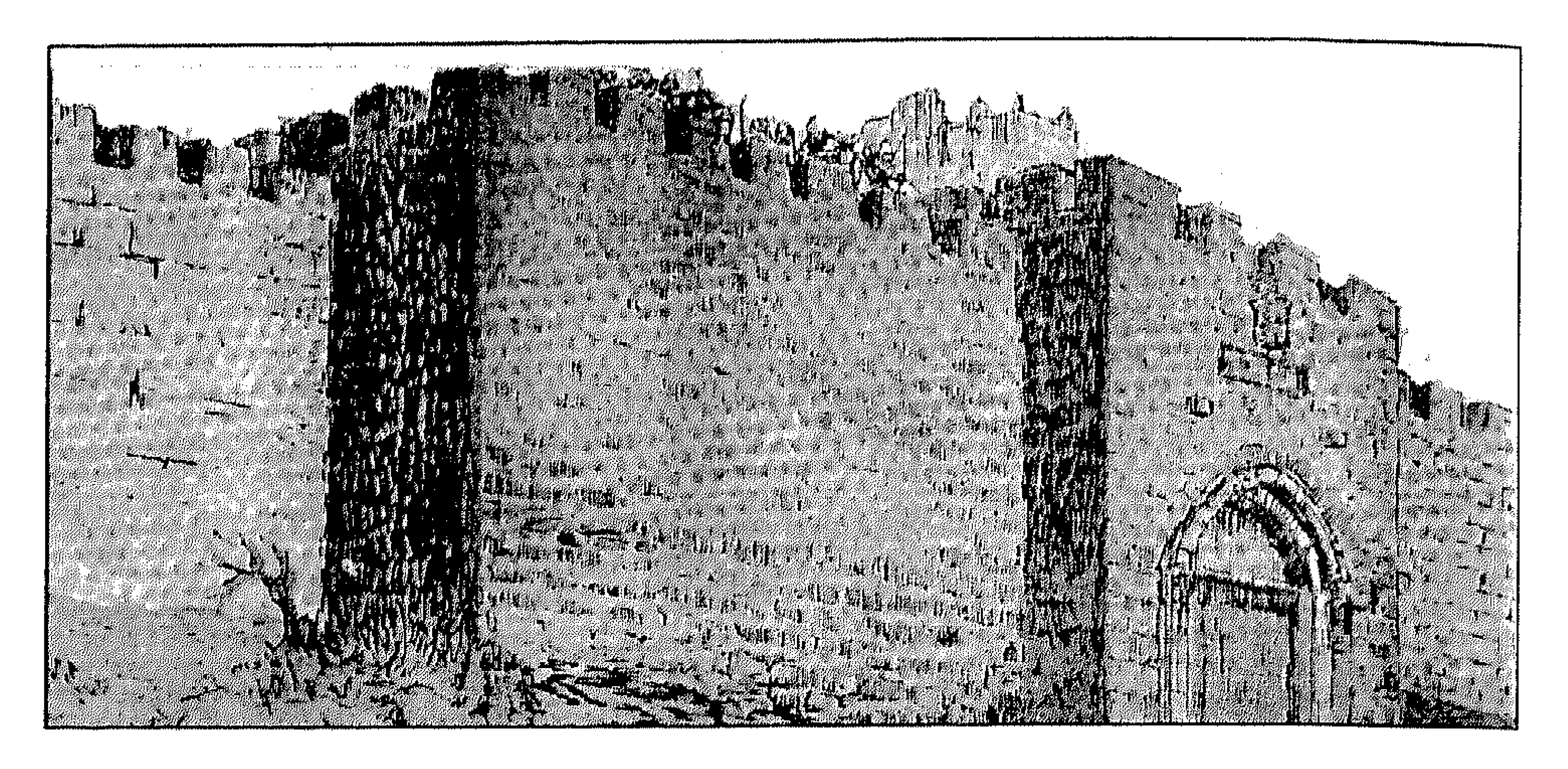


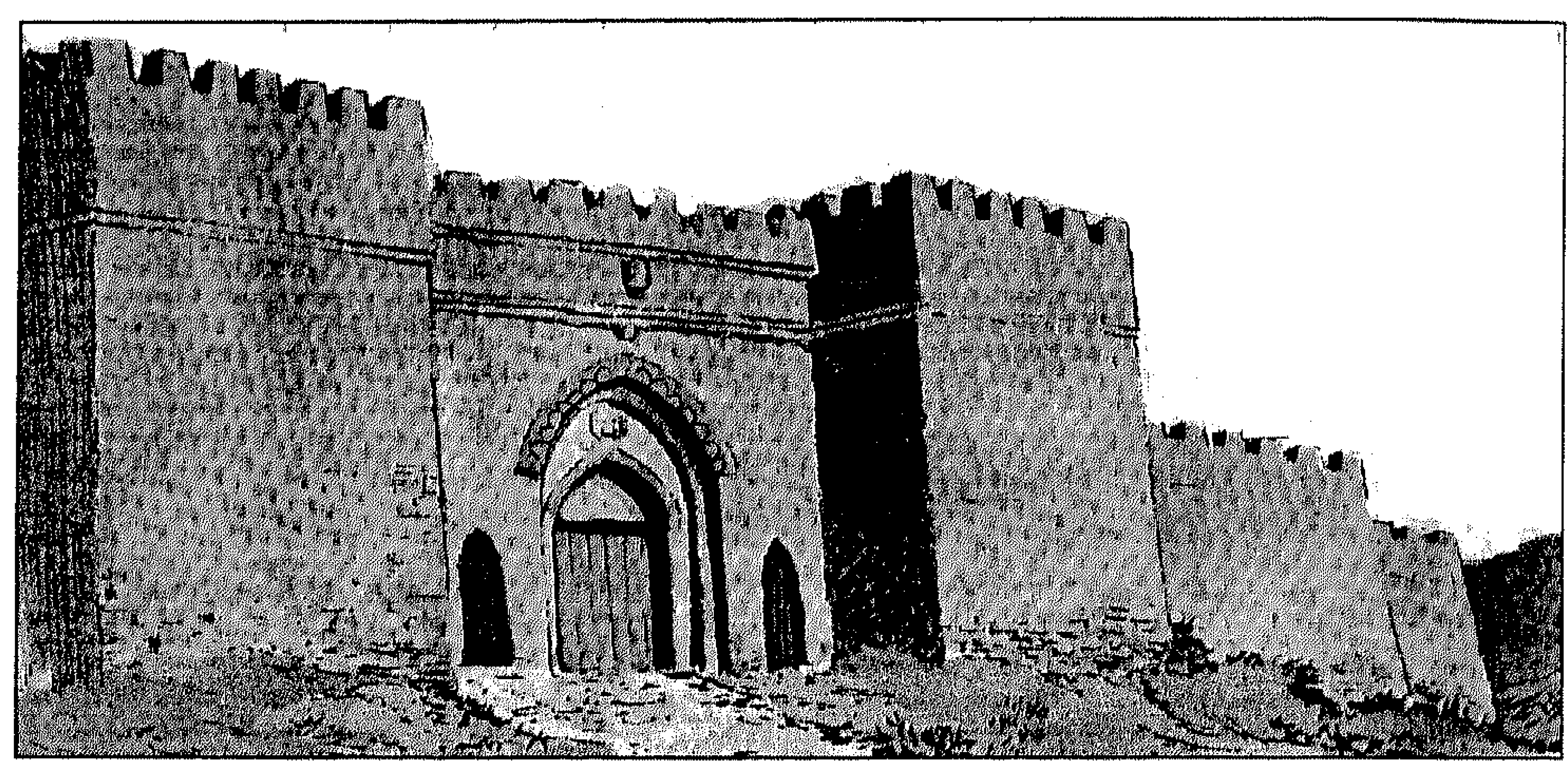
مسرحية الناس اللى فى الثالث المسرح القومى بالقاهرة ٢٠٠٢، ديكور وملابس فادى فوكيه



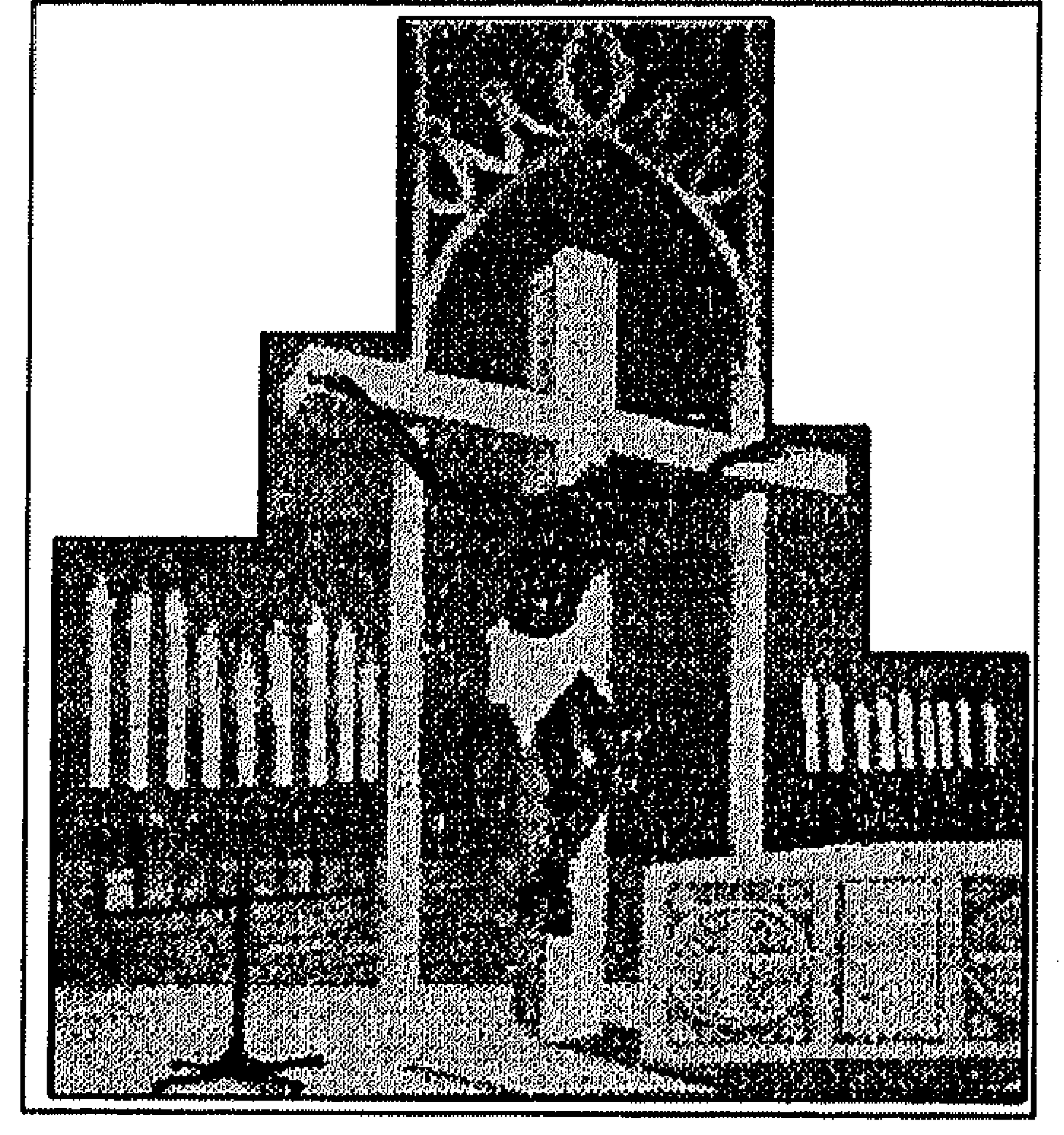
مسرحية (الشطار يقدمها مسرح الغد بالقاهرة ٢٠١٠ ديكور وملابس فادى فوكيه







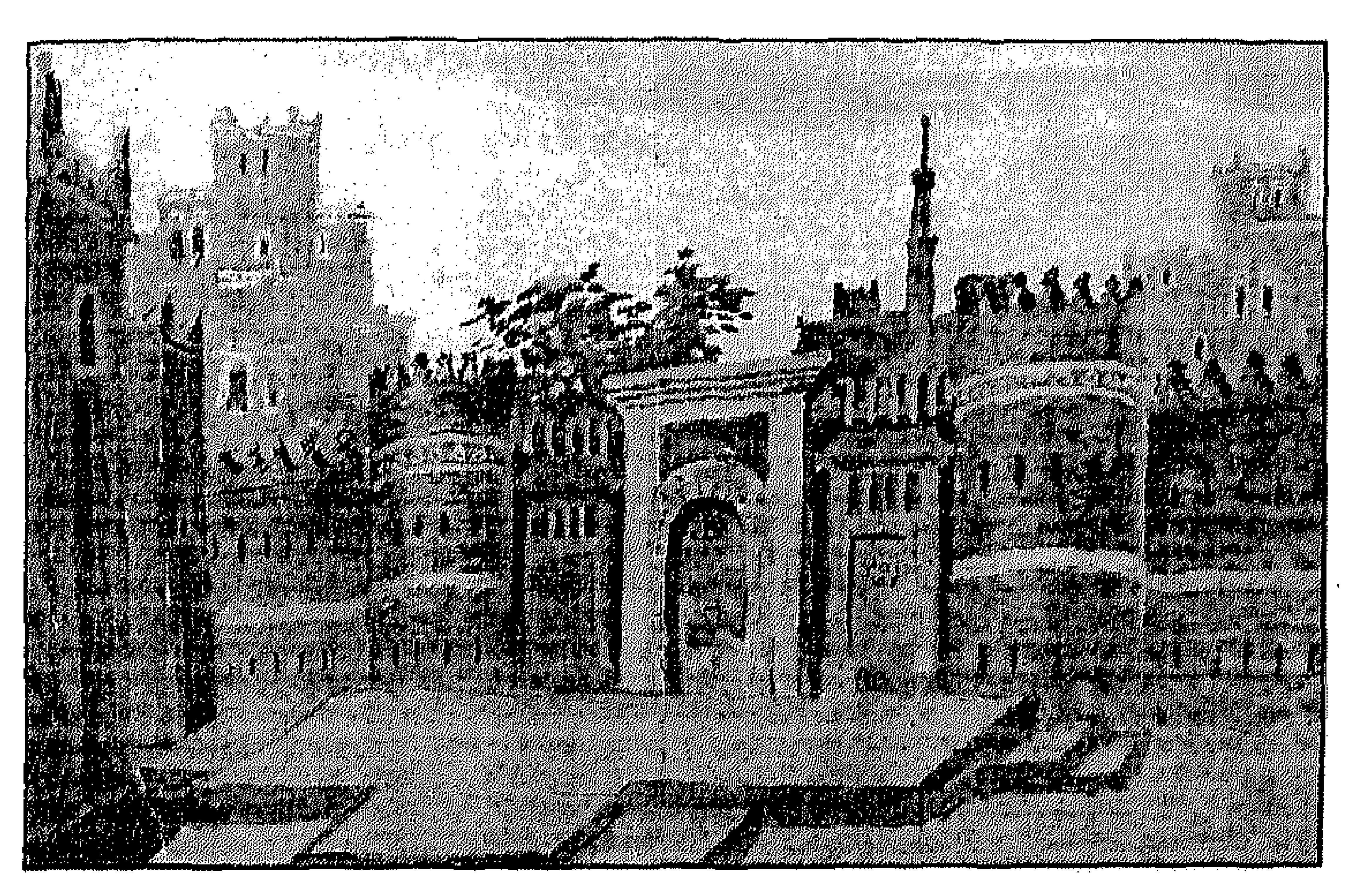
قطع من حصن أورشليم



مشهد من
أوبرا "فاوست"
إميل جرجس



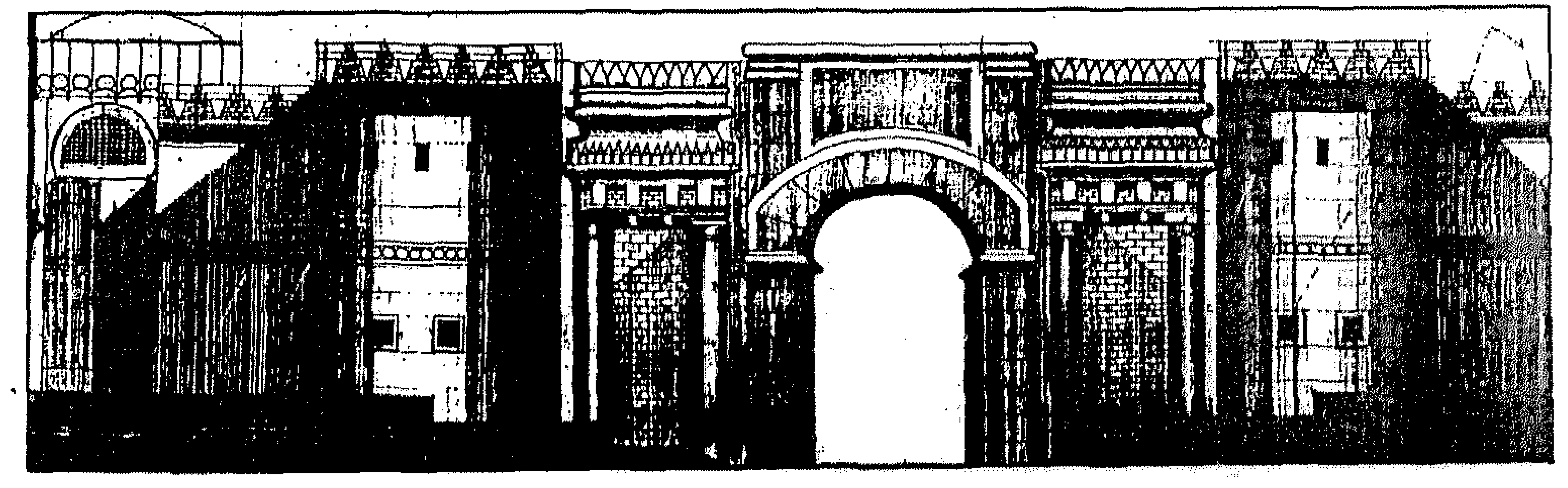
ديكور فى مسرحية "الذباب"، أعده هانى جابر، يحمل الأسلوب الواقعى اللوحات من معرض فنى الديكور الذى يقيمه المعهد العالى للفنون المسرحية لأول مرة بداره، واشترك طلبة الدبلوم فى قسم الديكور بالمعهد



ديكور مسرحية "البطل" استوحاها المؤلف من التراث الشعبى العربى، إخراج إميل جرجس صورة لتصميم المنظر المركب (بالألوان)

١ – ديكور يحمل الطابع الكلاسيكى.

٢ – أخرجها إميل جرجس للمسرح الوطنى اليمنى بصنعاء كما أخرجها للثقافة الجماهيرية.



صورة للإسقاط الهندسى (مصر)



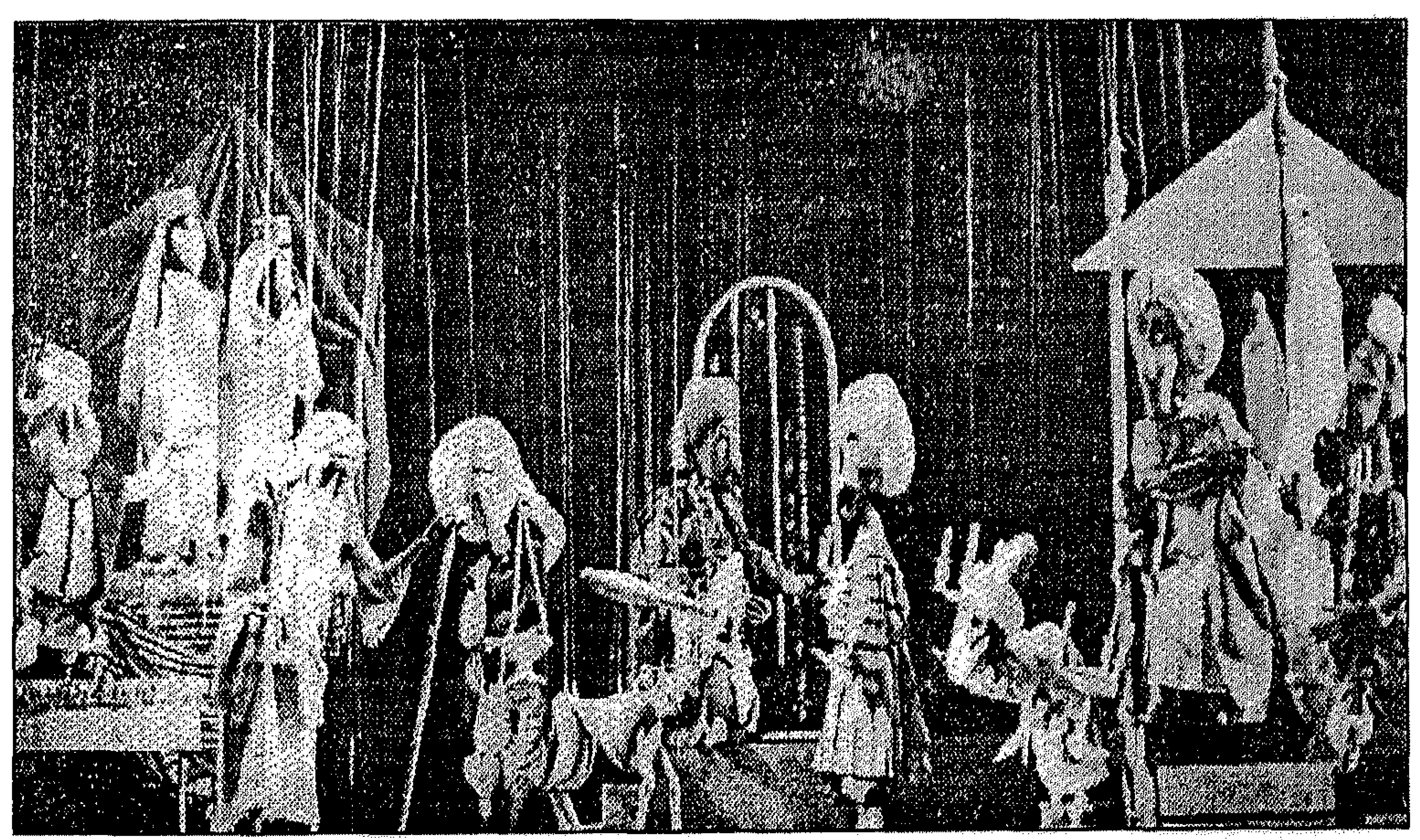
(مسرحية "البطل" تروى حكاية البطل الذى كان يقتل الذباب بسيفه الخشبى، فتوهّم فى نفسه القدرة على قتل الوحش المتربص بكل من يدخل المدينة أو يخرج. وتخدمه المصادفة البحتة، فيأسر الوحش، ويدخل المدينة دخول البطل الظافر، ويفوز بالعرش، ولكنه يحول أهلها إلى ذباب، ويسومهم سوء العذاب).

فتاة مصرية موجودة بالحى الشعبى. (لوحة للرسام يويس دافن)



مشهد من مسرحية "أهل الكهف" - توفيق الحكيم

تصميم: إميل جرجس



"حمار شهاب الدين" - مسرح القاهرة للعرائس - ١٩٦٢-١٩٦٣



ديكور مسرحية "دار" الكويتية إخراج فؤاد الشطّى

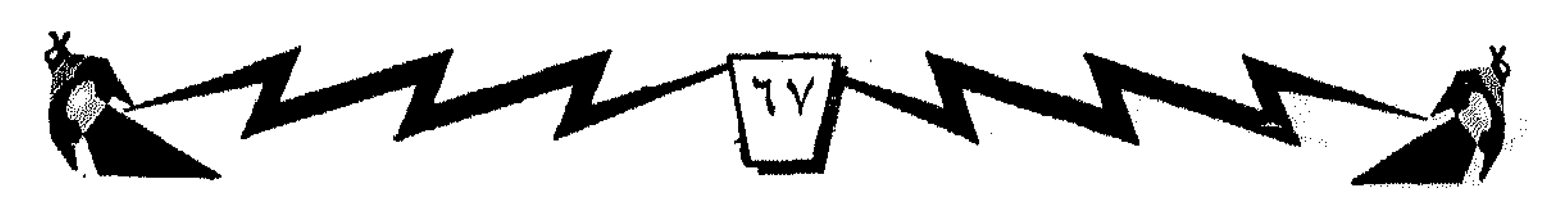
الديكور المسرحى

المناظر المسرحية – معجم المصطلحات المسرحية والدرامية – د/ إبراهيم حمادة

١- تأصلت كلمة "ديكور" فى القاموس المسرحى الشفاهى فى العالم. والكلمة فرنسية المصدر، ولكنها لاتينية الأصل decor، ومن الأفضل تعريبها، لأن هناك أقسامًا فى بعض المعاهد الفنية للديكورات الداخلية، والديكورات المسرحية، ولأن كلمة "منظر" العربية متخمة بكثرة الدلالات الدرامية والمسرحية.

والمقصود بالديكور المسرحى هو القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش أو نحوهما، المقامة فى الغالب فوق المسرح، لكى تعطى شكلاً لمنظر واقعى، أو خيالى، أو منهما معًا، على أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة. ولهذا، فإن الديكور المسرحى ليس فنًا منفردًا بذاته، ولكنه فن يتعايش مسرحيًا مع الفنون الأخرى كالموسيقى، والتصوير، والإضاءة، والتمثيل، لخدمة النص المسرحى والمساعدة فى تأدية مضامينه.

٢- ولقد ورد فى كتاب "فن الشعر" لأرسطو أن سوفوكليس (القرن الخامس ق.م.) كان أول من أدخل المنظر المسرحى المرسوم إلى المسرح اليونانى. ولاشك أن الديكور المسرحى- آن ذاك، وطبقًا لهذا القول – لم يكن كالشكل المألوف لنا الآن، ولكنه كان بسيطًا جدًا، ويرمى إلى الإشارة إلى مكانية الأحداث فقط، ولا علاقة له بالنص الدرامى أو نفسية الشخصيات.



(أ) منظر شارع به منازل للمسرحيات المأسوية.

(ب) منظر شارع به منازل خاصة للملاهى. (ج) منظر ريفى للهزليات.

٣- أما المنظر المسرحى فى تمثيليات العصور الوسطى، فكان يتمثل فـى جانـب مـن الكنيسة. وعندما هجرت التمثيليات مكانها فى الأماكن الدينية إلـى الـشارع اسـتعملت الأكشاك المنظرية.

٤- أما التطور الحقيقى للديكور المسرحى كما نفهمه الآن، فقد حدث لأول مرة فى إيطاليا فى عصر النهضة. فقد ظهر مصورون أكفاء عهد إليهم الأمـراء الإيطـاليون برسـم مناظر خارجية من الناحية المنظورية. وقد جاهد كل مصور مسرحى يوم ذاك فـى أن يرسم الشوارع، والحدائق، وغيرها على نحو يعطى المتفرج الإحساس بوجود الأبعـاد الثلاثة. ولقد ساعد على تطوير تلك المناظر انتشار الملحنات (الأوبـرات) واكتـساحها لكثير من البلاد الأوربية.

٥- ولقد نجح الفنان إينيجـو جـونس Inigo Jones (١٥٧٣ - ١٦٥٢) فـى اسـتخدام المناظر المسرحية الإيطالية فى إخراجه لمسرحيات الأقنعة فى البلاط الإنجليزى، ولكن المسارح العامة فى إنجلترا لم تعرف المناظر المسرحية حتى عصر النهضة.

٦- وفى القرن الثامن عشر عرف المسرح، من الناحية البنائية، البرواز المسرحى الـذى من شأنه تحديد صورة ما يراه المتفرجون داخل إطار. كما عرف، دراميًا، مـسرحيات الطبقة البرجوازية التى تطلبت موضوعاتها مناظر داخلية لحجرات، ونحوها. ومن هنا كانت جوانب الحجرة الثلاثة ترسم على مجموعات متراصة من الشاسيهات.

٧- وبينما أتاحت الرومانسية للمصممين المسرحيين الفرصة لتصميم مناظر خلوية، فـإن الواقعية – بلا شك – قد فرضت عليهم نقل المناظر الواقعية وتفصيلاتها فوق الخـشبة. وصارت للديكورات المسرحية بذلك أبعاد ثلاثة كالممثلين تمامًا.

٨- وبظهور مصممين ومخرجين مسرحيين ممتازين أصبح للديكور المـسرحى مـدارس ومذاهب كثيرة (الواقعية- الطبيعية - الأسلوبية - التعبيريـة - البنائيـة - الـشكلية- المسرح الملحمى، ... الخ).





درس تطبيقي رقم (١)

مع "إليا كازان" وهو يعمل في مسرحية الكاتب الرائع آرثر ميللر "بعد السقوط"، ومن كراسة الملاحظات التي كان يستخدمها أثناء العمل لتدوين بعض الأفكار، ننقل منها:-

١- في هذه المسرحية نجد أن غير الحقيقي هو الحقيقي، وحتى المحلل النفساني، وهو الشخص الوحيد "الحقيقي"، "الموجود" مع كوينتن ليس موجودًا، فهو أقل الشخصيات حقيقية. ومن الجانب الآخر فإن الشخصيات التي تستدعيها ذاكرة كوينتن هي شخصيات حقيقية للغاية وتؤثر في الحدث، ولا يجب إطلاقًا أن نكسبهم أي غموض.

٢- في هذا العرض لا يجب أن يكون هناك مناظر، لا يجب أن يكون هناك أثاث أو أي شئ يوحي بالواقعية؛ فالمنظر هو جغرافية العقل - عقل البطل - والركن الخفي في هذا العقل الذي يعيش فيه أناس من ماضي كوينتن.

٣- الأشخاص الحقيقيون، الذين يتذكرهم، لا يختفون وإنما ينسحبون فقط في الخلفية ولا يتوقفون عن "الحياة" في عقل البطل، وهم على استعداد للظهور في نفسه وعقله في أي لحظة.

٤- "موقع" الحادثة التي يتذكرها كوينتن يجب أن يتم خلقه عن طريق خلق البيئة، وسلوك الشخصيات التي تنسحب إلى الخلفية والأصوات والحركات، خاصة حركات الأحياء، والملابس والإضاءة.

٥- القاعدة التي يجب اتباعها في العرض كله هي: "كيف يعمل عقل كوينتن وماذا يراه عقله، ويتذكره".



ومن خلال ما سبق سنركز فى هذه الرحلة على عنصر الديكور لإلقاء ضوء على تفكير المخرج، فى واحد من عناصره فى العمل ليسير متوازيًا مع بقية العناصـر. وهذه الأفكار، والتى تعتبر وثيقة هامة لكل المسرحيين فى كل مكان، جـاءت فـى خطاب إلى مصمم المناظر بتاريخ ٥ من أغسطس ١٩٦٣.

عزيزى جو:

إن الصفحات الأخيرة من المسرحية توضح معنى المسرحية ومادتها وموضوعها. ميللر (المؤلف) يجسد على المسرح حقيقة هامة وهى أن الإنسان يحتفظ ببقائه فـى الحياة عن طريق القتل. وهو (أى ميللر) يدرك هذه الحقيقة فى بطله، وبالتالى فـى نفسه وفينا جميعًا. ومع نهاية المسرحية نجده يقول، فى الحقيقة، أننا نحن الذين بقينا على قيد الحياة نعيش فقط لأن آخرين قد ماتوا. ثم أخيرًا أننا نحتاج ونرغـب، دون وعيٍ منا، فى موت الأخرين حتى نستمر نحن فى الحياة! والمسرحية على المستوى الشخصى تدور حول إنسان يكتشف أنه باقٍ على قيد الحياة عن طريق موت أنـاس آخرين كانت له بهم صلة، وخاصة هؤلاء الذين ربطت بينه وبينهم أواصر الحب.

هذا القتل الذى ارتكبه حدث برغبة أحسها، بأن تخلى عنهم فى لحظة حرجة، بأن قبل موت شخص آخر على أنه شيء مناسب وعادى. وبهذا تـستطيع أن تـدرك أن الحالة النفسية الغالبة على المسرحية كما أحسها ميللر وأحسسناها معه، وكما حاولت أن أشرحها لك فيما سبق، لابد أن تتجسد فى الديكور. يجب أن يبدو الديكور عتيقًـا كفكرة القتل نفسها عند الإنسان. ويجب أن يكون ملطخًا بالكراهية، وسفك الـدماء. يجب أن يكون الديكور هو المكان الذى يكتشف به القاتل جريمته: عميـق ومظلـم، ويكون من أركان ذاكرة القاتل، تلك الأركان الخفية التى لم يتغلغل فيها قلبه أبدًا من قبل، لأنه لم يكن ليجرؤ أن يكتشفها. ويجب أن يكون الديكور ممزقًـا بـلا ترتيـب كالذهن المعذب الممزق. عبارة عن المنازل التى سكنها كوينتن، والأسِرّة التى نـام عليها، وأماكن دخوله وخروجه؛ الأماكن التى عاش فيها بعيدًا، وتلك التى مزقته فيها الأزمات. لابد أن يكون جماعًا لذكريات الألم والكراهية واليأس والعذاب الذى مرّ به



كوينتن، ويمر به. وبطبيعة الحال، الوحدة الفنية فى هذا التجميع مهمة للغاية، ولكنها وحدة صعبة: وحدة المشاعر المعقدة، يجمعها موضوع القتل ومعناه ولونه. وكل مكان يوحى به الديكور هو مكان حدثت به جريمة قتل، واستطاع فيه كونتن أن يبقى على قيد الحياة على أشلاء آخرين. والديكور كله عبارة عن المكان الذى يستحضر فيه كوينتن هؤلاء الناس (أو بالأحرى هذه الذنوب) أمام الجمهور."

وبهذا المفهوم كان "إليا كازان" يفكر فى الديكور. ويدل هذا الخطاب على أهمية التفاهم بين المخرج وبين مصمم المناظر الذى يختاره. وهذه الملاحظات والخطاب ترجمها إلى العربية دكتور سمير سرحان فى مقال نُشر بمجلة المسرح أغسطس ١٩٦٥ بعد أن اطلع على "النوتة" أو "كراسة الملاحظات" التى كان يستخدمها إليا كازان لتدوين ملاحظاته، وكان يحمل منها نسخة فوتوغرافية.

- "**إليا كازان**" هو واحد من أهم وأعظم مخرجى القرن العشرين، وكان يرى أن واجب المخرج هو أن يوصل إلى الجمهور المسرحية كما أرادها المؤلف أو كما يقول هو: "**يقدم المؤلف كما يقدم المسرحية**".
- وهو واحد من مؤسسى "ستديو الممثلين" حيث تخرج منه ممثلون عباقرة. وهو من مواليد ١٩٠٩م. وقد ارتبط بواحد من أهم مؤلفى هذا العصر (الأمريكى تينسى ويليامز) سواءً فى المسرح أو السينما.

درس تطبيقى رقم (٢)

أقدّم فى هذا المشهد نوعًا آخر من أشكال التعامل مع وضع أهمية الديكور. فمع "إليا كازان" قدمت ملاحظاته كمخرج فى خطاب موجه لمصمم الديكور، وهنا أضع أمامكم مقالاً كاملاً تتضح فيه أهمية الديكور. والمقال عبارة عن دراسة يقدمها واحد من النقاد المعاصرين هو الدكتور/ أحمد سخسوخ ضمن كتاب وصلنى تحت عنوان (المسرح المصرى فى مفترق الطرق - رؤية جديدة) هيئة الكتاب ٢٠٠٧. تدور محاور هذا الكتاب الهام حول التجارب العالمية التى قُدمت على خشبة المسرح المصرى والتجارب المصرية العربية، ثم التجارب المصرية الأصيلة فى المسرح



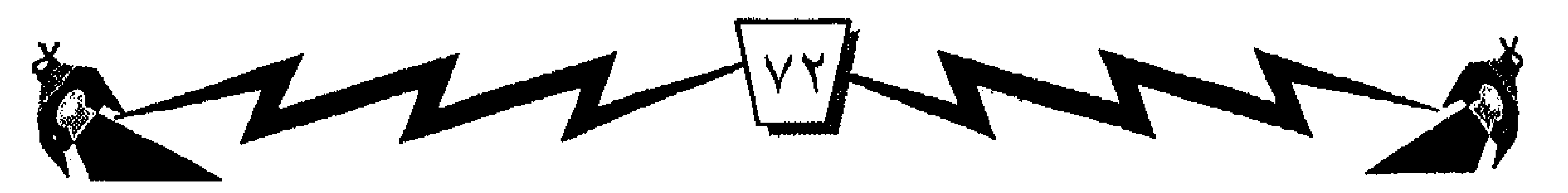
المصرى. ومؤلف هذا الكتاب تخرج من المعهد العالى للفنون المسرحية عام ١٩٧٥. وفى عام ١٩٨٢ درس الإخراج بمعهد (ماكس راينهاردت Max Reinhardt) التابع للمدرسة العليا للموسيقى بأكاديمة الفنون بڤيينا، وحصل على جائزة النقد المسرحى الأولى مرتين متتاليتين من جريدة "**العرب**" اللندنية عام ١٩٨٤ وعام ١٩٨٥. وفى عام ١٩٨٧ حصل على دكتوراه الفلسفة فى الدراما من جامعة فيينا. وفى عام ١٩٨٩ حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى النقد المسرحى. وفى عام ٢٠٠٠ حصل على نوط الامتياز من النمسا، كما حصل على جائزة اتحاد الكُتاب عام ٢٠٠١. ثم جائزة الدولة للتفوق عام ٢٠٠٨. صدر له أكثر من أربعين كتابًا فى الدراسات المسرحية والترجمة والإبداع. يعمل أستاذًا للدراما بالمعهد العالى للفنون المسرحية وكان رئيسًا لقسم النقد ووكيلاً ثم عميدًا - سابقًا - للمعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون. وحتى تكون القراءة مفيدة. أقدم لكم رأى الدكتور/ سخسوخ فى عنصر الديكور ومصممه "**أشرف نعيم**"، الذى صمم الديكور والملابس، والذى وضح أسلوبه الذى تناوله من وجهة نظر المخرج.

"يا عنترة" - على خشبة مسرح السامر

· قُدمت على مسرح السامر مسرحية "يا عنترة" من تأليف "يسرى الجندى" وإخراج "إميل جرجس"، وهذه هى المرة الثانية التى تُقدم فيها المسرحية بعد أن أخرجها "سمير العصفورى" على مسرح الطليعة فى السبعينيات واشترك بها فى مهرجان قرطاج المسرحى.

وتبدأ المسرحية فى هذا العرض بعد أن حُذف البرولوج الذى يقدم فيه الممثلون سيرة "على الزيبق"، ولكنهم فى النهاية يختارون حكاية "عنترة" الفارس بدلاً من "على الزيبق".

تبدأ المسرحية فى جزئها الأول باحتفال سادة قبيلة "بنى عبس" (بعيد "مناة")، ويتوقف الحدث حين يُخبر أحد العبيد سيد القوم بأن قبيلة "بنى طيئ" تعد العدة



للهجوم عليهم، وهنا يخفّ "عنترة" الفارس للتحرك معهم على أرض المعركة لإنقاذ القبيلة، ويحلم "عنترة" فى مشهد تالٍ بعبلة تناديه ليصعد إلى عالم مختلف بلا أحقاد ولا كراهية، وقد ركز المخرج فى معالجته هذه المرة على هذا الجانب من شخصية "عنترة"، الجانب الذى يحلم فيه ويسعى إلى تحقيقه وهو الحصول على "عبلة" مبتسرًا الجانب البطولى الآخر من عنترة.

ثم تبدأ الأزمة لدى "عنترة" فى الظهور: إنه يرفض أن يستمر عبدًا بينما انتصارات القبيلة تعود إليه، ثم إن هناك من السادة من يعتبر "عنترة" جيشًا وحده، فمن يكون إذن "عنترة"؟ هكذا يلقى "عنترة" بهذا السؤال فى وجه أمه "زبيبة". وأخيرًا تعترف "زبيبة" لعنترة ببنوته "لشدّاد" الذى يأتى ويسمع آخر الكلمات، وهنا يرفض "شداد" الاعتراف بعنترة، ويرفض "عنترة" بالتالى الخروج إلى المعركة، فإذا كان عبدًا فليبق عبدًا وليبق للرعى. ولكن حين تنهزم قبيلته يأتى "شداد" إليه كى يخرج للمعركة، وهنا يضطر "شداد" للاعتراف بأبوته لعنترة فيخرج منطلقًا حتى يحقق النصر لقبيلة "بنى عبس".

وتجئ أزمة "عنترة" الفلسفية هذه فى ثورته على أمه، وهى أزمة مفتعلة لم تكن نتاجًا طبيعيًا لتطور الأحداث، إذ جاءت هذه الأزمة فجائية، وحين اعترف "شداد" بأبوته لعنترة، سرعان ما ارتمى "عنترة" فى أحضان طبقة السادة فكانت نهايته. إذ بعد أن انتصرت القبيلة بفضل "عنترة" طلب "عنترة" يد "عبلة" من عمه - والدها - الذى يشترط ألفًا من الإبل البيضاء مَهرًا لها، ويأخذ مهلة لذلك ستة أشهر.

وفى الجزء الثانى من المسرحية ينتظر الجميع "عنترة"، وهو بذلك يسعد السادة بعدم وصوله، كما يتألم العبيد لعدم وصوله. ولكنه يصل فى اللحظات الأخيرة ومعه كل ما وعد به مَهرًا لعبلة. لقد حقق "عنترة" ما أراد، ولكنه أصبح أسير "الملك المنذر" وعبدًا أكثر مما كان. ويتأزم الموقف ويخاف السادة من موقف العبيد فيتآمرون على "عنترة" حين تخلى عن سيفه، وفى غمرة هذه الأزمة يخرج إلى النور من رحم "يمامة" طفل صغير غير شرعى من "عنترة" ربما ليكرر مأساة أبيه أو يتجاوزها.



ويكمن هنا الخطأ المأساوى فى شخصية "عنترة" والذى أدى إلى سقوطه فى النهاية ومقتله على يد السادة فى خروجه من طبقته، وهى طبقة العبيد، وارتمائه فى أحضان طبقة السادة التى لفظته فى النهاية، حتى قتل على يديها خوفًا من مخاطر يمكن أن تنمو فى خيالات طبقة العبيد.

إن "عنترة" أصبح غريبًا عن الطبقتين، عن طبقة العبيد التى خرج منها لأنه تخلى عن مبادئه وعن طموح هذه الطبقة، كما أصبح غريبًا عن طبقة السادة التى لا ينتمى إليها، ولذا سقط صريعًا.

لقد كان "عنترة" يعبر عن طموحات فردية بطريقة انتهازية، وقد أوقعته محاولاته الفردية أسيرًا فى العبودية أكثر (عبودية "الملك المنذر النعمان") حتى باتت كل محاولات "عنترة" محاولات عبثية.

"عنترة".. على خشبة مسرح السامر

حاول "**إميل جرجس**" مخرج عرض "يا عنترة" تقديم عرض حديث مختلف عن العرض الذى قدمه "سمير العصفورى" على مسرح الطليعة، فبينما حاول "سمير العصفورى" تحقيق رؤاه عن المسرح الشعبى من خلال هذا النص، فإن "إميل جرجس" قدم عرضًا يختلف فى رؤاه عن عرض "سمير العصفورى" باعتماده على ديكور تجريدى حديث وإعداد جديد مُسخت فيه بعض الشخصيات مثل "عبلة" و "زبيبة" و "شداد" و "زياد"، كما بعد فى هذا العرض عن تحقيق الجو الشعبى الذى نجح فى تقديمه "سمير العصفورى".

وقد اعتمد "**أشرف نعيم**" مصمم الديكور على أشكال تجريدية، فكان يعتمد على مستوى مستطيل فى منتصف المسرح وهو المستوى الذى يجلس عليه السادة، ثم مستوى أقل تجلس عليه "عبلة" و "عنترة" حيث يمثل هذا المستوى انفصال "عنترة" عن الطبقة الدنيا (العبيد) وعدم قدرته على الانتماء لطبقة السادة، ثم المستوى العادى وهو المستوى الذى يتحرك فيه العبيد.

وعلى جانبى أعلى خشبة المسرح يوجد شكلان هندسيان يمثلان داخل خيمة، كما يوجد على جانبى أمام خشبة المسرح شكلان هندسيان يمثلان لفّةً من الأوراق كُتبت عليها أشعار "عنترة". وفى قصر "المنذر النعمان" نرى خلفية تعتمد على ألوان واشكال هندسية، كما يعتمد الديكور على خطوط مستقيمة ومثلثات ومكعبات وغير ذلك من الأشكال التجريدية، ويعطى هذا فى الواقع



للمتفرج برودًا عاطفيًا مما يجعل اتصاله بالحدث اتصالاً فاترًا، ويختلف هذا بالضرورة عن طبيعة المشكلة الساخنة والمحددة التى يطرحها النص.

وقد اهتم المخرج بتشكيلات المجاميع فى بداية الجزء الأول والجزء الثانى، كما كان تركيزه الأساسى فى الحركة على حركة البطل "أحمد مرعى" (رحمه الله) الذى قام بأداء دور "عنترة". وقد أدى "أحمد مرعى" دوره بحساسية شديدة، وكانت طريقته فى أداء الحركة رشيقة، وكان معبرًا عن "عنترة" الذى أراده المخرج والعرض، "عنترة" الفيلسوف فقط، وبعيدًا عن أية ملامح أخرى عرفها التاريخ. وإن كانت رؤاه الفلسفية والفجائية فى النص غير مبررة دراميًا.

وقد أدى الممثل "محمد أبو العينين" دور "شيبوب" فى إطار جيد، وإن كانت مشاهده الكوميدية فى الفصل الأول أكثر طبيعية من أداء مشاهده المأسوية فى الجزء الثانى حين كان يعتقد بأن أخاه "عنترة" قد مات.

وكانت ممثلة دور عبلة "لبنى الشيخ" تستخدم طبقة صوتها الحادة مما كان يبعدها كثيرًا عن عمق الشخصية وتصويرها أبعادها المختلفة.

وفى النهاية يحسب للعرض جديته فى تقديم قضية تاريخية فى إطار عصرى.

(وبعد عدة شهور من قرآتى لهذه الدراسة الممتعة قرأت فى جريدة الجمهورية صباح يوم الأحد ٢٧ يناير ٢٠٠٨).

"السينوغرافيا".. وتشكيل الفراغ

اختلف المهتمون بالمسرح حول تحديد معنى "السينوغرافيا" منهم من رأى أنها لا تتعدى الديكور والزخارف التى تزين المسرح ومنهم من رأى أنها عملية ملء الفراغ وفن تنسيقه. وهو لا يبتعد عن تصميم وتنفيذ وتركيب المنظر بما يجعل منه مضمونًا وشكلاً واضحًا ومتحركًا باللون والممثل وبقية المستلزمات من موسيقى ومؤثرات. وهناك من يؤكد أن السينوغرافيا والديكور عنصران مستقلان.

يقول الدكتور أحمد سخسوخ أن السينوغرافيا ببساطة هى التشكيل فى الفراغ، فالمخرج وفنان الديكور يحاولان ملء الفراغ على المسرح بأجساد الجمهور أو الديكور.



ويضيف د/ سخسوخ أن السينوغرافيا هي استخدام كل الوسائل والمستلزمات الواجب تحضيرها لتخدم الصورة، ولا يقتصر على ما فوق خشبة المسرح، وإنما يتعداه إلى ما في الفضاء المتعلق بالعرض المسرحى مهما كان حجم الفضاء.

وقال سعد أردش أنها مصطلح جديد ومعاصر ويعنى العناصر المادية والبشرية الموجودة في الفراغ المسرحى من ديكور وأثاث وأكسسوارات وكورس بالإضافة إلى الحركة الحية والمادية من بشر داخل المسرح، وهو مصطلح فرنسى حديث.

استخدام المعلقات السبع فى ديكور "عنترة"

كتب حامد إبراهيم هذا الحوار مع مصمم الديكور (بجريدة الجمهورية بتاريخ ٢٣ – ٤ – ٩٠):

"قلت لأشرف نعيم: من وجهة نظر خاصة، **ما أسلوب ديكورات مسرحية "عنترة" كمثال؟**

لاحظت تمامًا وبشكل أساسى أهمية المضمون التاريخى للمسرحية مع العناية بالإطار التشكيلى المعاصر والمزج بينهما بحساب فنى دقيق حتى لا يطغى أحدهما على الآخر.

أهمية الإطار التشكيلى المعاصر بالنسبة للمسرحية؟

النص المسرحى المكتوب، وأسلوب وتناول المخرج للعمل الفنى، تضمن أبعادًا فكرية معاصرة اقتضى معها بالضرورة إبراز عنصر المعاصرة، مع الحفاظ بشكل أساسى على الطابع والبنية التاريخية لهذا العمل الفنى. أيضًا الملابس من نفس الفترة التاريخية، مع إعطائها ملمحًا معاصرًا يضفى عليها هذا المزج الضرورى بين الماضى والحاضر. كما يتم لأول مرة توظيف مفردات وأبجدية الخط العربى فى ديكورات مسرحية "عنترة".

أهمية مفردات وأبجدية الخط العربى فى هذه المسرحية؟

معلقة "عنترة" الشعرية إحدى المعلقات العربية السبع الشهيرة، وقد استخدمتها كإطار عام للتشكيل، بالإضافة إلى بيان البعد التاريخى فى المسرحية، وبالتالى برزت فكرة استخدام مفردات وأبجدية الخط العربى كوحدات تشكيلية ترمز وتؤكد صلة العمل الفنى بالمرحلة التاريخية التى تتناولها المسرحية.





الباب الثالث

الملابس والأزياء

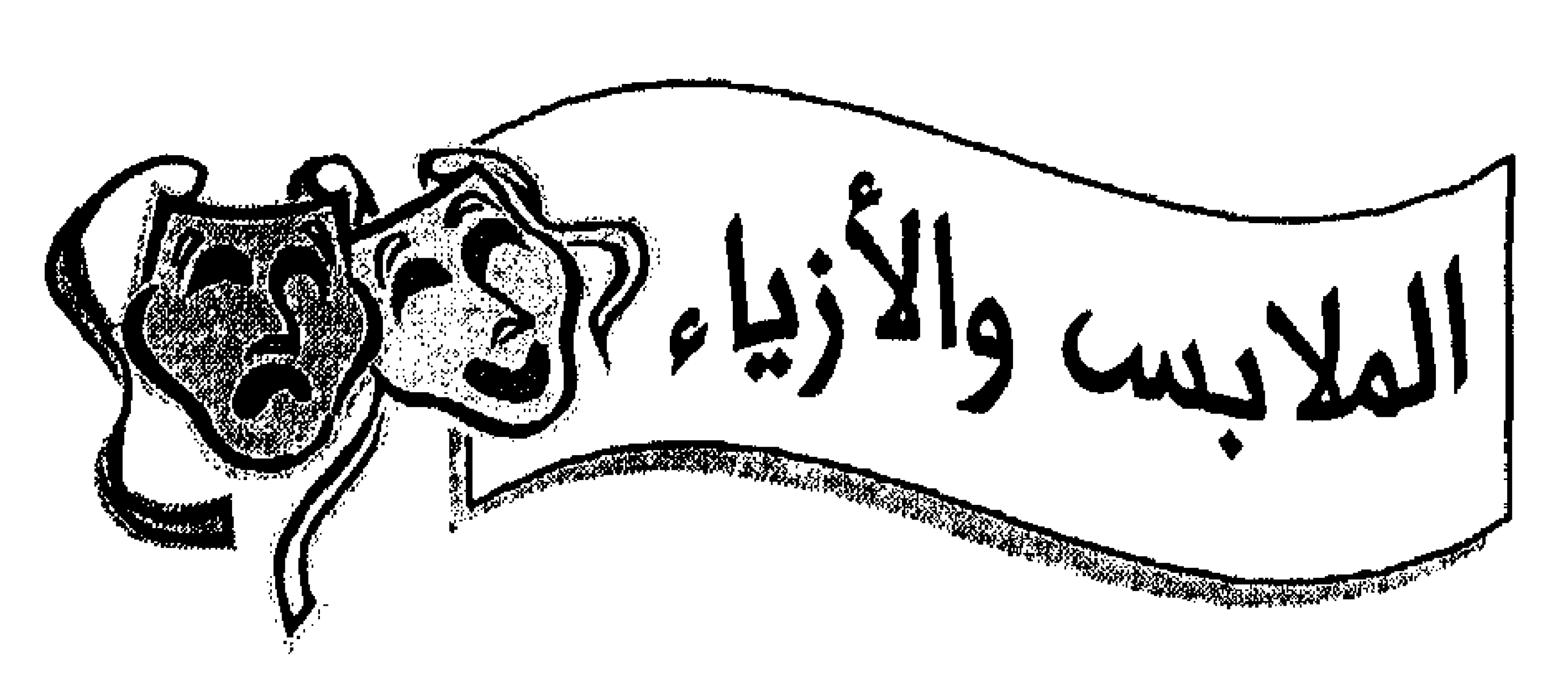
المشهد الأول الأقنعة والملابس الإغريقية

المشهد الثاني الأزياء عند الرومان

المشهد الثالث الأزياء القبطية

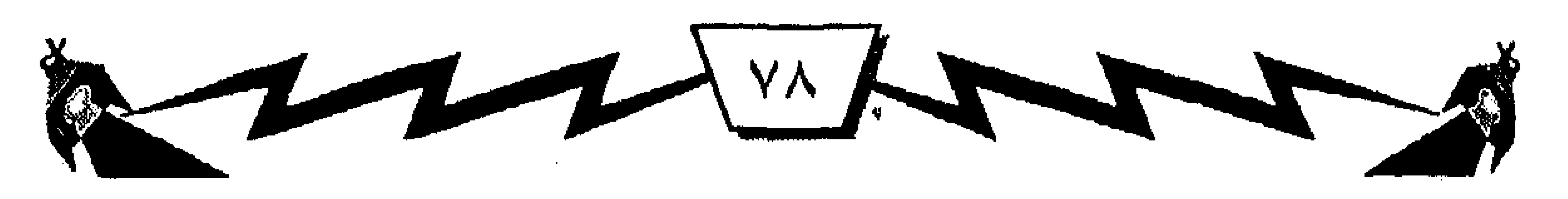
المشهد الرابع الأزياء المصرية

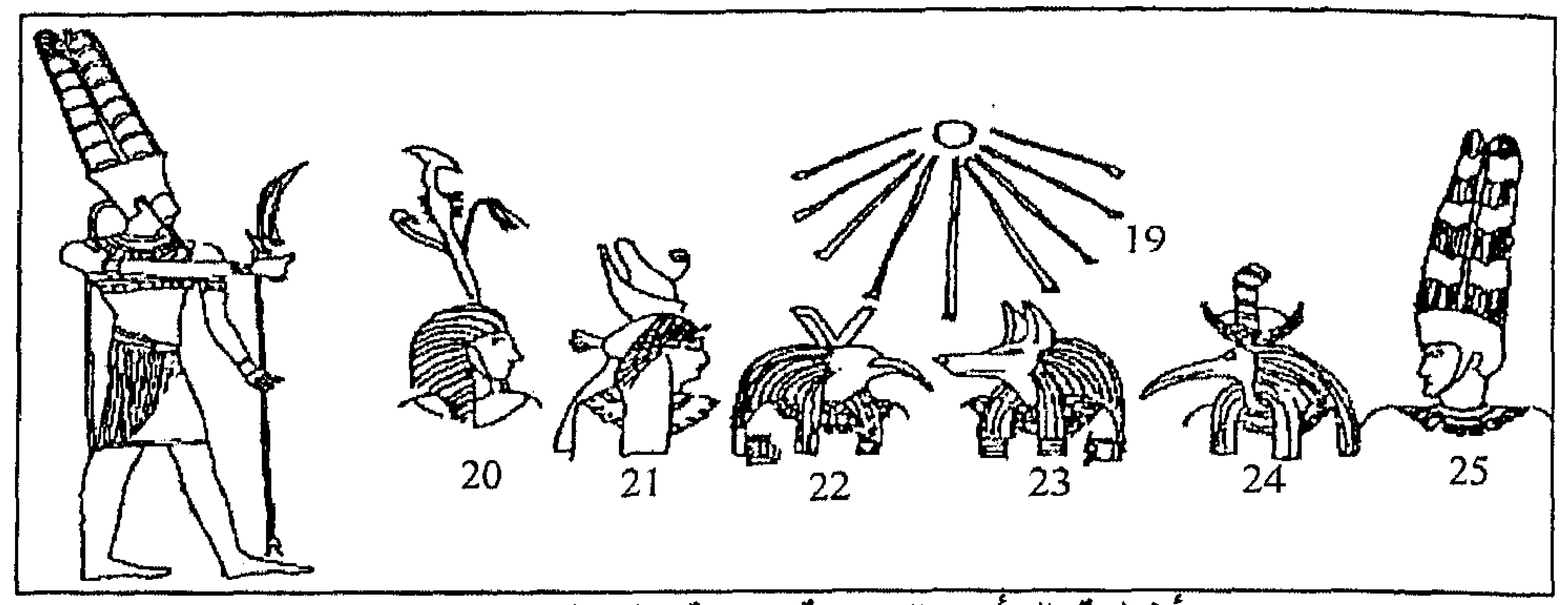
المشهد الخامس الأزياء الشعبية فى رومانيا



ظلت فكرة تصنيف الملابس فى مصر بعيدًا عن الناحية العملية التى تربطها بالتراث الإنسانى سواءً أكان فرعونيًا، أم يونانيًا، أم رومانيًا، أم قبطيًا، إلى آخره. ولم تكن هناك بحوث أو دراسات للملابس إلا فيما ندر، وتوجد فى كتيبات أو محاضرات قصيرة يصعب على الباحث العثور عليها. ومصمم الملابَس، وخاصة فى المسرح، عليه أن يبحث عن نشأتها وتطورها بدايةً من تغطية الإنسان لجسده بعد طرد آدم وحواء من الجنة، وتطورها على مر التاريخ عندما كان يهيم بين الأدغال والغابات، حيث فرضت قسوة الطبيعة مدى حاجته إلى تغطية جسده باستخدام أوراق شجر وجلود الحيوانات، وصولاً إلى ما نحن عليه بعد معرفة الإنسان للألياف والكتان والصوف والقطن. وتدل النصوص والوثائق المكتوبة على الآثار المصرية، والتى ألقت الحملة الفرنسية الضوء عليها بدراسة العلماء التى جلبهم نابليون مصر فى حملته لدراسة الحضارة المصرية القديمة، وكانت سببًا لمعرفة ودراسة الكنوز التى اكتشفت فى مقابر القدماء المصريين، وعكست تأثيرًا كبيرًا، ليس على مصر فقط بل على الكثير من دول أوروبا بل والعالم حيث تمت معرفة أوصاف الفراعنة، ومدى تأثرهم بغيرهم من خلال الحروب والغزو وخلافه، إلى جانب معرفة نماذج مختلفة لأزياء الشعوب التى خالطتها ممثلةً فى رسوم تصوّر الأسرى من النوبة والسودان والليبيين والهكسوس والجينيين والفينقيين والبابليين وغيرهم.

وهكذا تدل الرسوم واللوحات الملونة على جدران المعابد، وكذلك الألوان على التماثيل والنقوش المختلفة، على تشابه زى الرجال مع زى النساء؛ حيث يتسم **بالبساطة والضيق** الذى يظهر الجسم، وليس به ثنيات كثيرة، حيث يمتد من الرقبة أو الصدر والكتفين إلى نهاية القدم. وهناك نوعٌ آخر يتجمّع من الأمام ويظهر الجسم من الخلف. وكان اللون المستعمل عادةً هو اللون الأبيض، ويزين عند الأغنياء بكنار ملون، ويصنع من التيل الذى تفنن القدماء المصريين فى نسجه. ومن هذه الأقمشة الناعم الشفاف، ومنها الغليظ السميك.





بعض أغطية الرأس الرمزية عند قدماء المصريين



آدم وحواء بعد السقوط



بدأت الملابس بأوراق شجر، ثم حسب الحاجة

عندما سأل الله آدم وحواء: هل أكلتما من الشجرة التى نهيتكم عن الأكل منها!

آدم: حواء أعطتنى فأكلت. حواء: الحية أغرتنى.

وهكذا ابتدأت المتاعب.



(نقلاً عن معجم المصطلحات المسرحية، د. إبراهيم حمادة)

١- الملابس التى يرتديها الممثل خصيصًا للمشاركة فى العرض المسرحى، استجابةً للحقيقة القائلة بأنه مادامت الدراما تتطلب التشخيص، فإن الممثلين ينبغى أن يخفوا ذواتهم الأصلية، وكما قد تكون هذه الملابس مصنوعة للمثل طبقًا للعصر، والظروف الاجتماعية والجغرافية التى يلعبها، فقد تكون أيضًا هى نفس ملابسه الخاصة بحياته العادية المعاصرة، ولكنه "يُعيرها" للشخصية المؤدّاة.

٢- كانت ملابس التمثيل فى الاحتفالات الدرامية الدينية، لدى معظم الأمم الأولى، رمزية إلى أبعد حد. فكان لكل إله من الآلهة المشخّصة زىٌّ نمطى خاص. وكذلك كان الحال بالنسبة لتصوير القيم التقليدية، أو الاجتماعية المجردة: كالخير، والشرّ، والربيع، والمطر، والظلام، ... الخ.

٣- كان ممثلو المأساة الإغريقية القديمة يستعملون، إلى جانب الأقنعة والأحذية الخاصة بالتمثيل، نوعين من الأزياء:

أ- تشيتون chitom: وهو عبارة عن رداء طويل فضفاض له حزام عند الوسط، ويمتد من الكتف حتى الكاحلين. ولا شك أن مثل هذا الرداء كان يُستعمل فى الحياة اليومية فى أثينا، ولكن مع تعديل بسيط، يتمثل فى إضافة عباءة، أو وشاح، يُطرح فوق كتفٍ واحدة.

ب- كما كانت تُصنع أزياء ملائمة ومُلابسة لواقع الشخصيات الخاصة: كالملوك، والرعاة، والشحاذين، والمحاربين.

ج- أما فى المسرحية الملهوية فقد كان الزىّ الذى يستعمله الممثلون اليونانيون إما رداءً منتفخًا أو ملبسًا ضيقًا له لون الجلد الآدمى. كما كانت تُستخدم ملابس تمثل بعض الحيوانات والطيور والسحب ... الخ.

٤- وفى المأساة الرومانية، كان الزىّ اليونانى هو المستعمل فى الغالب: وتُستخدم كلمة sytmata لتعادل كلمة chitom التى سبق الحديث عنها. أما فى الملهاة الرومانية فكان الزىّ خليطًا من الطابع اليونانى الرمزى. فقد كان اللون الأبيض يُستعمل للعجائز من الرجال، والرمادى للطفيليين، والأصفر للبغايا،... الخ.



٥- وكان الزىّ المسرحى فى تمثيليات العصر الوسيط واقعيًا، أو خياليًا، أو رمزيًا، وذلك تبعًا للشخصيات الممثَّلة: فالشخصيات العادية ترتدى زىّ الحياة العادية، والشياطين تتقمص أشكالاً حيوانية، وملابس الملائكة لها أجنحة. كما كانت الصفات المجردة والمجسمة تميزها ألوان ملابسها: الأبيض للرحمة، والأخضر للحقيقة،... الخ.

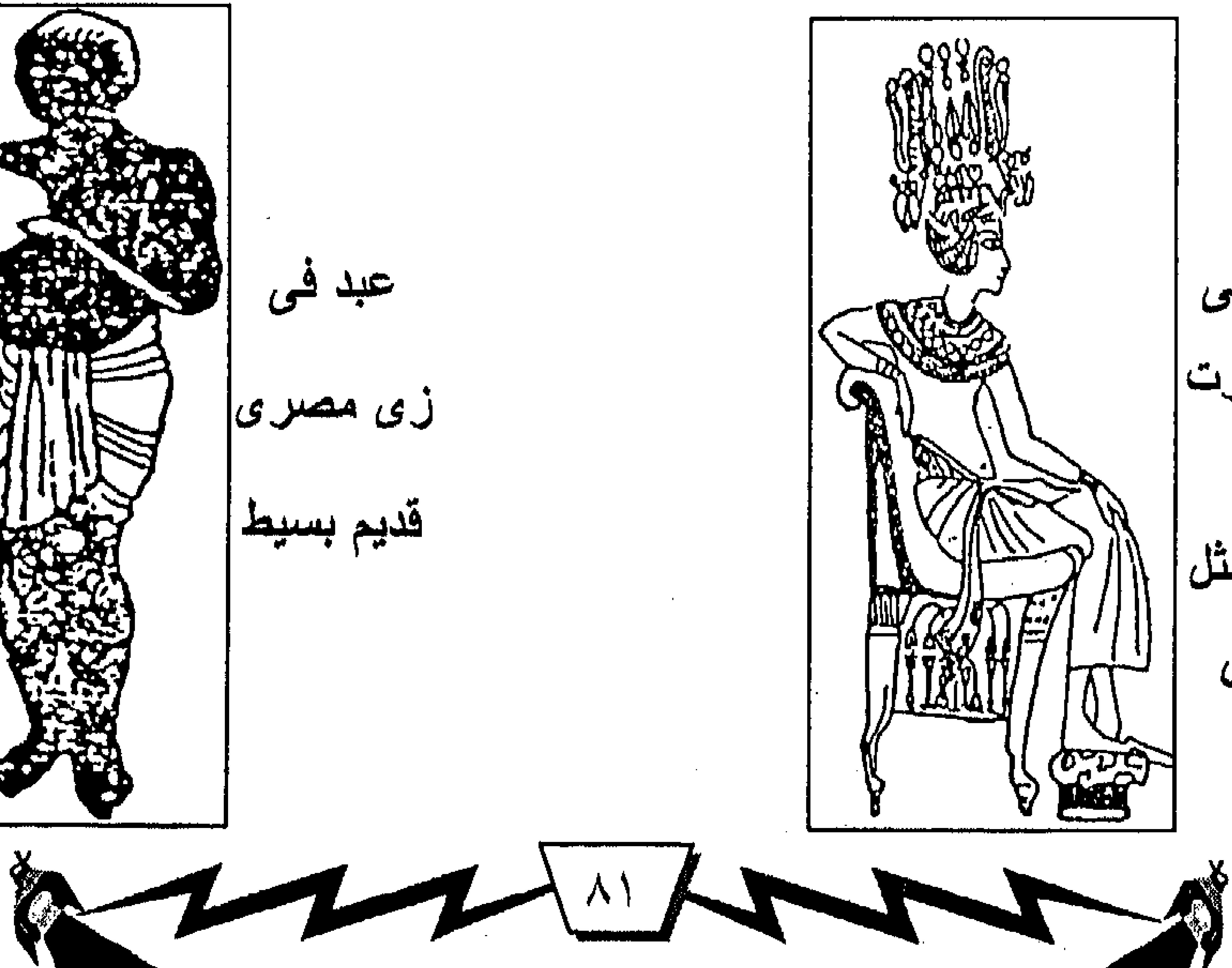
٦- وفى العصر الإليزابيثى كان الممثلون يحصلون غالبًا على ملابسهم المسرحية مما يتفضل به عليهم النبلاء والأمراء الذين كانوا يخصون الممثلين بالرعاية، مما يدل على مدى بذخ الملابس التى كانت تُستعمل إبان لك العصر. كما كانت الملابس عصرية إلى حدٍ ما، حتى إن الشخصيات التاريخية كانت لا تتردد كثيرًا فى استعمال تلك الملابس العصرية، ولكن مع إجراء شيءٍ قليل من التحوير.

٧- وفى القرن السابع عشر كانت إضافة بسيطة للخروج من الملابس المعاصرة إلى ملابس العصور الأخرى، بمعنى أنه كانت هناك محاولة خافتة لتقليد الزىّ التاريخى الذى تتطلبه الشخصية.

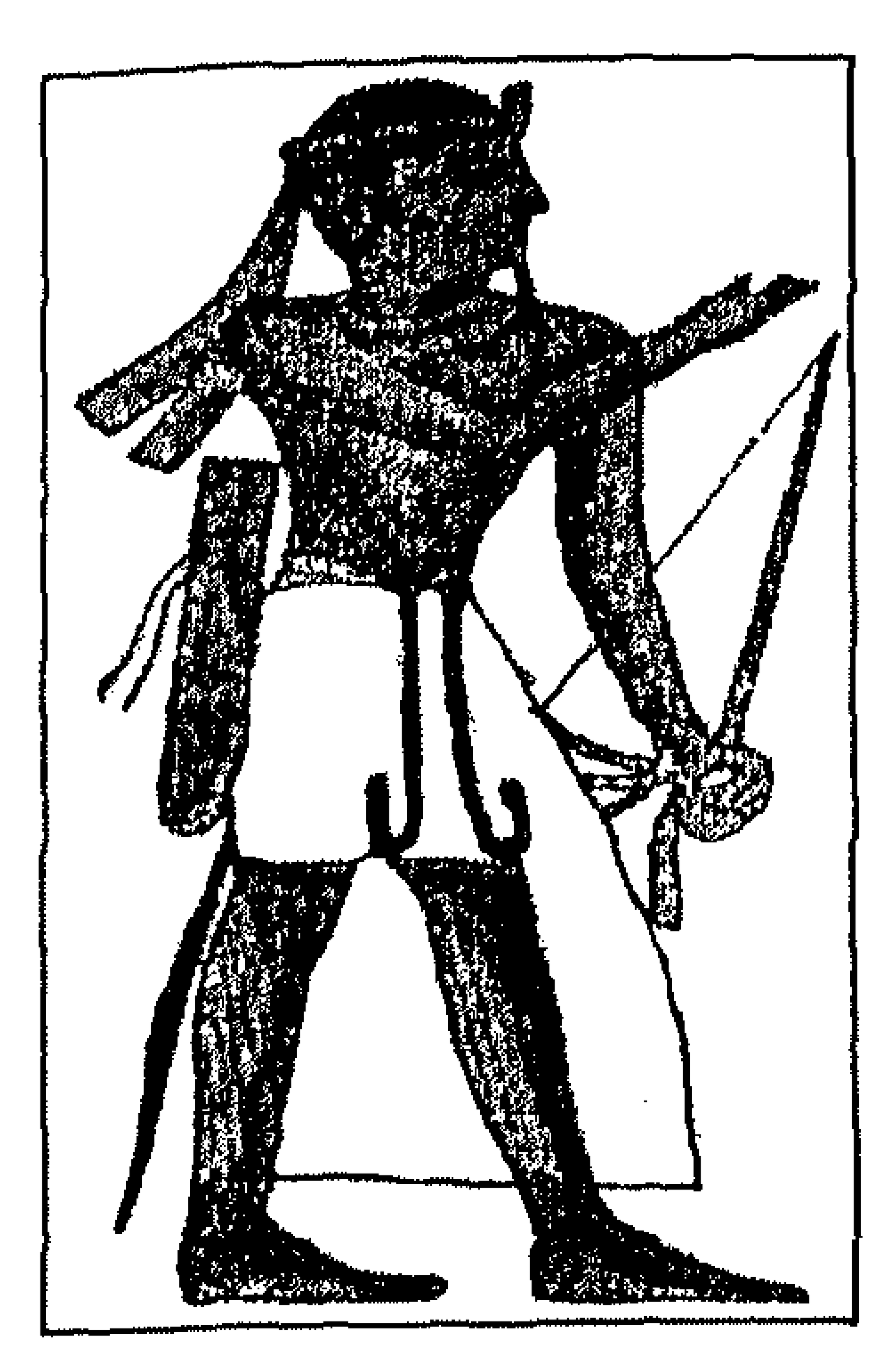
٨- أما فى العصر الحديث فإن الرغبة فى تحقيق واقعية الزىّ التاريخى والجغرافى والاجتماعى للشخصيات لم تمنع مصممى الأزياء من إيجاد مفاهيم جديدة لوظيفة الزىّ والاتجاه به نحو الخيالية، أو الرمزية، أو التعبيرية، أو إلى أى مدرسة من المدارس المسرحية الجديدة.



عبد فى زى مصرى قديم بسيط



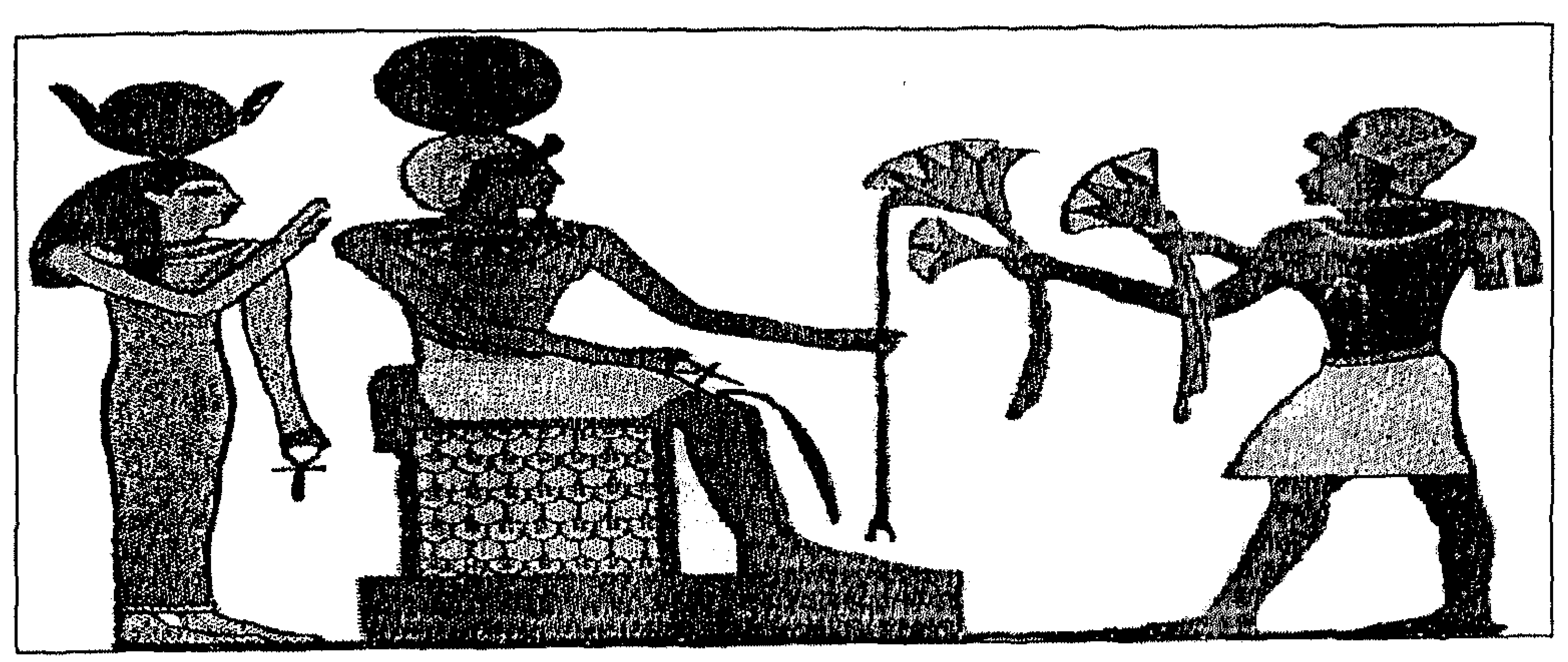
حفر على عرش توت عنخ آمون يمثل فرعون جالسًا



الملك
أمنمحات
الثالث



وهكذا عرفنا كيف ظهرت الملابس من بداية العالم إلى وقتنا هذا!



الملك حورمحب يقرب القربان إلى الإله رع والإلهة إيزيس











فى موسوعة "**وصف مصر**"، الجزء الرابع عشر، شرح تفصيلى لقميسمة الدولة القديمة جاء على يد "دوترتر"، واحد من علماء الحملة الفرنسية، وعضو المجمع المصرى:

[نُقل هذ القميص إلى فرنسا على يد الجنرال رينيه، وقد صُنع من قماش رقيق جدًا، وزُيّن بتطريز له ألوان مختلفة، وقد نُفذت زخارف الرقبة والأكمام والجزء السفلى بصورة جيدة للغاية. ويبدو أن هذا القميص كان ملكًا لشخصية هامة. ويوجد القميص اليوم فى مكتبة المعهد الفرنسى.

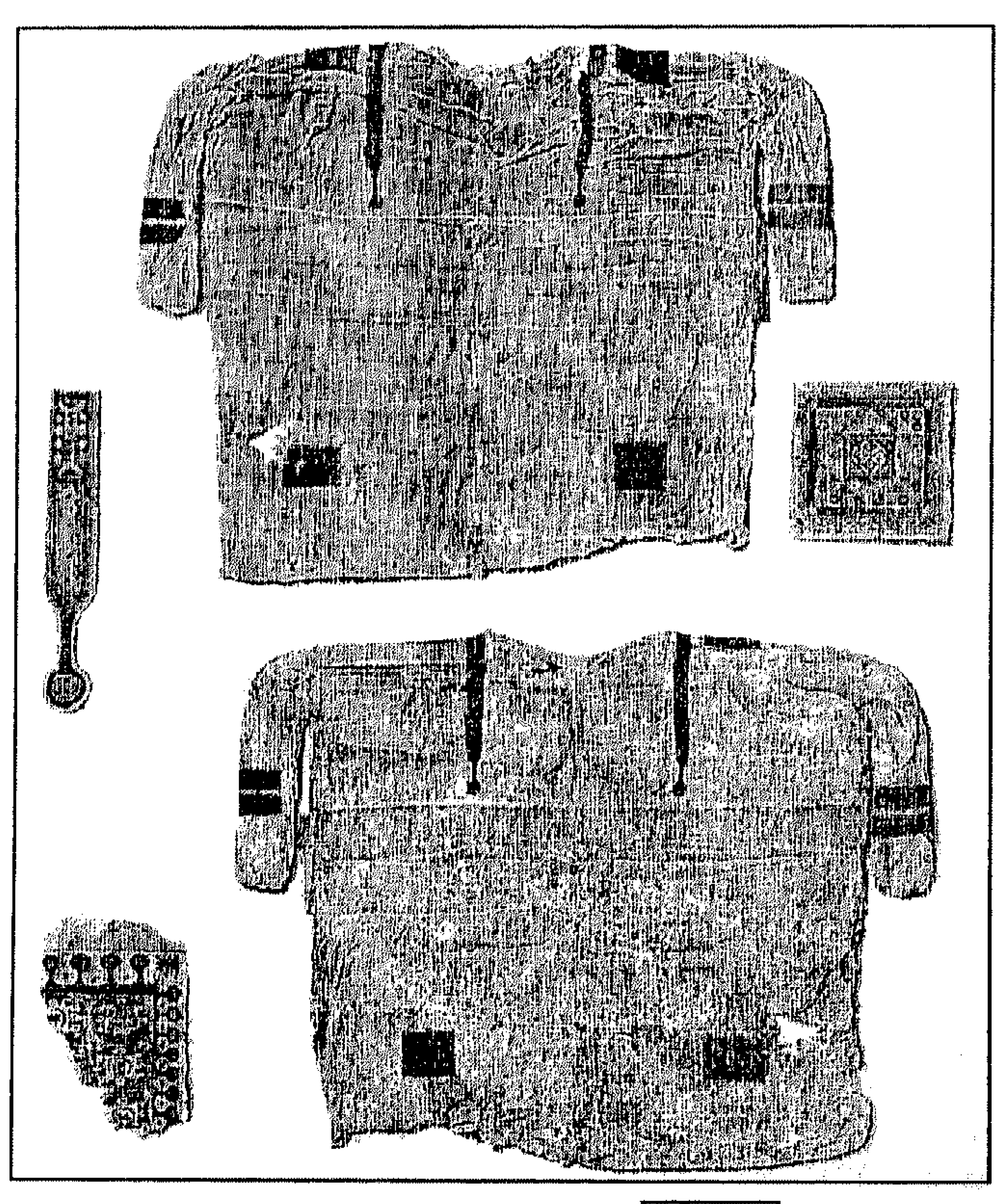
ويبلغ مقياس الرسم ثلث الحجم الطبيعى. أما لون القميص فهو أصفر غامق.

شكل ١: الجزء الأمامى من القميص. **شكل ٢:** الجزء الخلفى.

الشكلان ٤ و٥: منظران تفصيليان لزخارف الجزء السفلى.

ونلاحظ الخط الذى يحدّ الجزئين الجانبيين من القميص. ونلاحظ أيضًا الأجزاء التى يبدو أنها قد تمّ رتقها من قبل. ويبدو من المحتمل أن هذا القميص كان مطويًا طياتٍ عديدة وموضوعًا أسفل رأس مومياء شخص على درجة من الأهمية.

وقد عثرنا أيضًا على سترات وقطع أقمشة أخرى وُضعت بهذه الطريقة.]



مناظر تفصيلية لقميص عُثر عليه فى إحدى مقابر سقارة (الدولة القديمة)











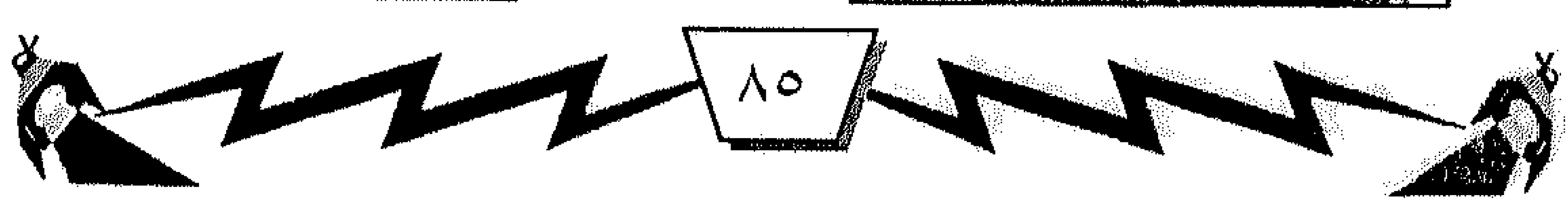
كانت الأزياء تلعب دورًا مهمًا فى المسرح الإغريقى وذلك لاتساع المسرح. وكانت الألوان تُستخدم بطريقةٍ ترمز إما للحالة التى يعبر عنها الشخصية: فالألوان القاتمة مثلاً للحزن أو الحداد، أو للتعبير عن الوضع الاجتماعى للشخصية، فمثلاً اللون المخملى للملكات. كما روعيت الزخرفة المميزة حتى يتمكن المشاهدون من تتبع كل شخصية. ولما كان من المستحيل متابعة أية تعبيرات بالوجه، فقد تغلب كُتّاب المسرح على هذه المشكلة بتصميم أُقنعة لحالاتٍ جاهزة، كما صمموا أغطية للرأس (أونكوس) وأحذية عالية (كوثرونوس) وذلك لتعظيم حجم الأبطال فى المأساة وتصويرهم بشكلٍ أسمى مما هم عليه فى الواقع.

ولا يزال المسرح الإغريقى يشكّل جانبًا مهمًا من رصيد أى مسرح جاد فى أنحاء العالم المختلفة.

تمثال لممثل تراجيدى لاحظ غطاء الرأس والأحذية العالية والملابس المزخرفة



أندروميدا ترتدى ملابس المسرح



أقنعة بدائية مرعبة، يُلاحظ الفرق بينها وبين الأقنعة الإغريقية، والمبالغة فى تجسيم ملامح العاطفة المراد التعبير عنها









زى الملك (آشور ناصر بال الثانى) القرن التاسع قبل الميلاد المتحف البريطانى.

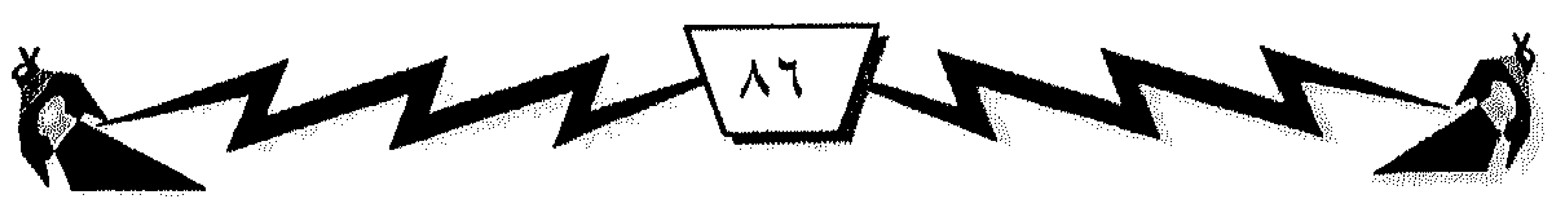


"البطل جلجامش يحمل أسداً صغيراً" نقش بارز وجد على جدار بقصر مدينة "خورسباد" القرن الثامن – "متحف اللوفر) يبين شكل الملابس التى يرتديها.



ممثل كوميدى إغريقى

ملابس وزخارف بلاد النهرين. (آشوريين وبابلين – ١٧٠٠ ق.م – ٦١٢ق.م).





- اتبع الرومان طريقة الإغريق فى نقش الأقمشة بالوحدات المتكررة.
- تأثرت فترة الأمبراطورية بنقوش القدماء المصريين.
- تصنع على الكنار رسوم على شكل وحدات متكررة وحيوانات وزهور.
- اللون البنفسجى – يدل على علو طبقة السيدات.
- القماش المستعمل هو الصوف والتيل، وفى.آواخر عهدهم استخدموا الحرير الصينى غالى الثمن.
- فى حالات الحداد والحزن ترتدى النساء الأزياء السوداء ويتخلّين عن الزينة.
- انتشر عند النساء نوع من العباءة يتصل بها غطاء للرأس (القلنسوة).
- كانت الطوجة هى العباءة المميزة للملوك، كما لبسها الحكام والقناصل وذوى المناصب العليا فى روما، وتصنع من الصوف، وتحلى بشريط بنفسجى، أما للمواطن العادى فلا تحلى بأى شريط.
- أما طوجة الكهنة ورجال الدين فكانت تُصنع بأكثر من لون، وتُحلى بكنار بنفسجى على جميع الأطراف. والطوجة أو "العباءة" تعتبر الزى الوطنى، ويتم لفها حول الجسم باهتمام شديد. وهى عباءة رومانية مائة فى المائة، ولم تتأثر بأى اتجاه.
- وطوجة الرجال وقت الحداد لونها أسود أو بنى أو رمادى.


محارب رومانى





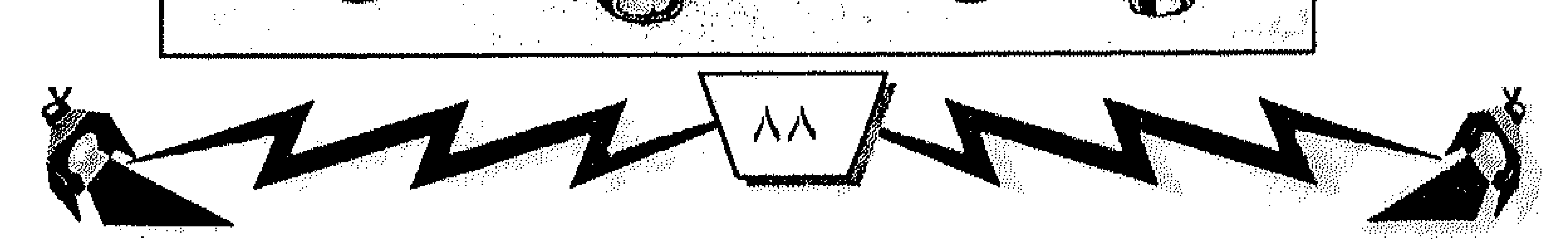
راهب
رومانى
عام ١٠٠
ميلاديًا
تقريبًا



طريقة
ارتداء
الطوجة
الرومانية
عند
الرجال



جندى رومانى





يُطلق مصطلح "الفن القبطى" على آثار الفنون المختلفة التى أخرجها المسيحيون من سكان مصر فى العصر الذى يمتد من القرن الرابع حتى القرن العاشر بعد الميلاد، والتى كانت مصر فيه تابعةً للإمبراطورية الرومانية حتى افتتحها العرب وتولوا الحكم فيها عام ٦٤١ بعد الميلاد.

وقد امتاز الفن القبطى بصناعة المنسوجات القطنية والحريرية والألوان الزاهية.

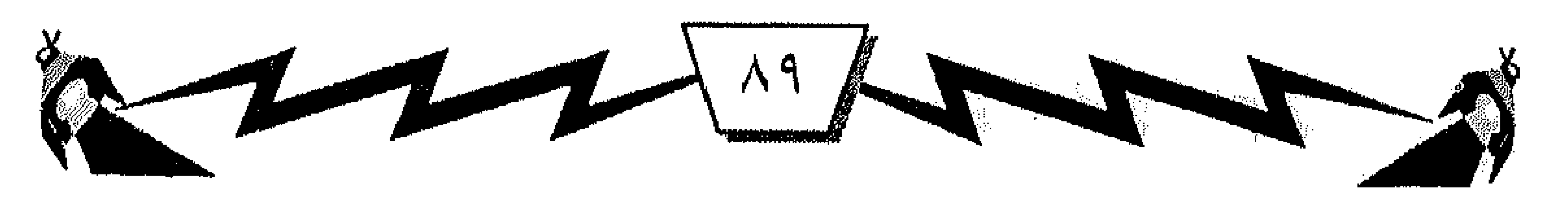
ويقول د. باهور لبيب "**كانت رسالة الفنان القبطى عملاً يدعو إلى الوحدة والتآلف بين الأفراد جميعهم، إذ كانت غايته اشتراكية الأفكار**".

وكانت أهم مراكز النسيج **الإسكندرية ودمياط والفيوم والبهنسا، وكرداسة وأخميم، ونقادة**. ولم يكن بالأمر المستغرب أن تصادف فى أزياء الواحات كواحة سيوة أزياءً تحاكى القمصان القبطية بعد انسياقها فى الأزياء الشعبية.

كما توجد بمتحف موسكو مجموعة من هذه المنسوجات متعددة الألوان وتمثل **النيل فى شكل "أبٍ" ذى لحية كبيرة تحيط به فى شكل دوائر من الزهور وأوراق النبات ليذكرنا بكلمة المؤرخ هيروديت** "مصر هبة النيل".

كما أن هناك مجموعات من المنسوجات والأيقونات، وكذلك الأزياء القبطية، فى العديد من الأديرة، وكذلك توجد مجموعات بمتحف اللوفر بباريس، ومتحف دسلورف بألمانيا الغربية!

وبدراستها نجد أن الزخارف فى البدايات الأولى قد أخذت من حضارات الشرق الأوسط – كالحضارة البابلية والأشورية والحبشية – وكانت هذه الزخارف لها أهميتها فى إقبال الناس عليها، الذى استمر إلى أن بدأت الثورة الصناعية فى أوروبا مع بداية القرن السادس عشر، وظهرت ضمن آثارها أنواعٌ جديدة من الأزياء المحلية لبعض البلدان المختلفة،



وانتشرت فى الأسواق الأفريقية مما أثر على الزخارف الشعبية التى كانت تنقش فى منسوجات هذه البلاد، ومن بينها مصر، حيث طغى على ملابسها الذوق الأوربى الذى أغرق الأسواق مع بداية القرن التاسع عشر. كما تأثرت الأسواق فى بلدان كثيرة، وقام صراعٌ بين ما هو أصيل للحفاظ على طابعه وما هو مصنّع للرواج التجارى، الذى اختصر بعض الخطوط والزخارف.

ومع التغيرات التى طرأت على المجتمع المصرى فى بداية القرن التاسع عشر، فى النواحى السياسة والاقتصادية والاجتماعية، وقيام محمد على ضمن مشروعه لإعادة التنظيم الإدارى، وأيضًا الصناعى، واستعان بالأقباط ليعملوا فى العديد من الوظائف كحكام لبعض الأقاليم كالشرقية وأطفيح والفشن وبرديس، كما أصبح عددٌ منهم من ملاك الأراضى، وأقاموا معامل حلج القطن. وكان للصناع والحرفيين من الأقباط ثقلٌ كبير فى صناعة النسيج، وعلى مر العصور امتازت المنسوجات القطنية بزخارفها من الوحدات الهندسية والشارات والصلبان، والوحدات التى تمثل القديسين، وأنواع من الطيور والحيوانات.


أربع شخصيات رهبانية – سقارة

لاحظ طريقة الملابس وهؤلاء الشخصيات من رسومات سقارة، وهم:

١- الناسك المشهور آبا نوفر السائح.

٢- يليه الأنبا مكاريوس، يلبس رداء يصل إلى الكتفين مع عباءة تغطى الصدر والذراع الأيسر والساق اليمين ويرتدى الصندل.

٣- الأنبا أبوللو، ويوجد صليب على جبهته وصليبان على الأكتاف، ورداء بدون أكمام، مع عباءة حول الكتفين.

٤- قد يكون القديس فيليب الذى يلاصق القديس أبوللو.

٥- غير معروف.



سقارة : السيدة العذراء والطفل يسوع

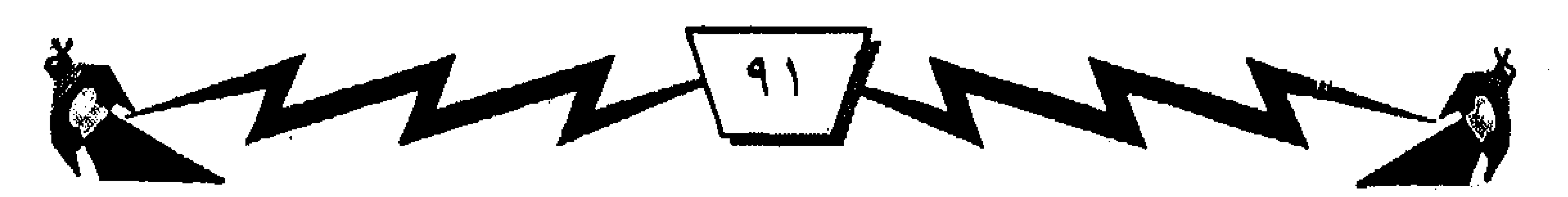
صورة للسيدة العذراء وهى ترضع الطفل يسوع، والعرش هنا مزخرف بالجواهر، ومزود بظهر مرتفع ووسادة، والثوب مطرز بالصلبان

١- رداء أرجوانى طويل.

٢- **عباءة تغطى الرأس والقدمين.**

٣- يسوع الطفل يلبس ثوبًا داخليًا ذا كمّين طويلين (**أصفر ذهبى**) تغطى كتفيه عباءة ذهبية من النصف العلوى.

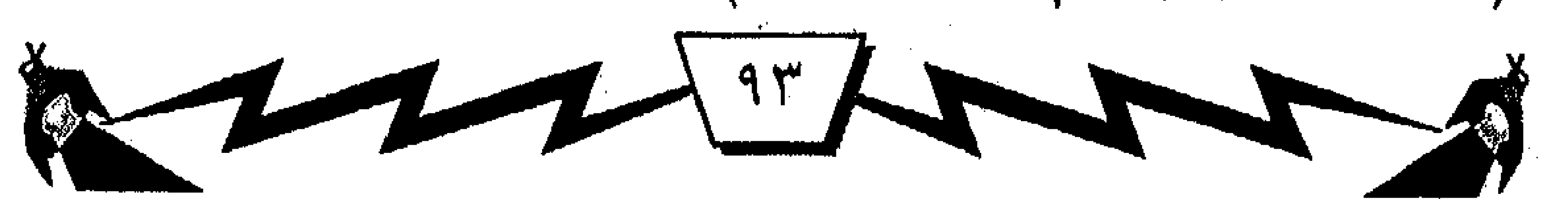
٤- يلبس صندلاً فى قدميه.





(مجموعة رسوم ملائكة)

(مجموعة من رسوم رسل ورهبان) عن الأديرة الأثرية فى مصر





(باويط)
السيدة
العذراء مريم
والتلاميذ

١- السيدة العذراء تلبس رداءً باللون البنى.

٢- يقف على جانبها الرسل وشخص آخر.

٣- تضع عباءةً حول الكتفين والرأس.

٤- جميع الرسل ملتحون يحمل كل منهم كتابًا.

٥- الذى على يمين السيدة العذراء هو القديس بطرس وفى يده اليسرى مفتاح.

٦- يلبس الجميع أردية طويلة بيضاء، ومعها عباءات تغطى الكتفين ذات ألوان بيضاء وصفراء وبنى، ويلبسون فى القدم الخف.

زى من القرن ١١ لحاكم ألمانى

يتكون من :

١- قميص طويل من الحرير البنفسجى القاتم، مطرز بالذهب واللؤلؤ، متسع من أسفل، عليه عباءة من الحرير الأبيض، مزين بشرائط بنفسجية، مطرزة بالذهب واللؤلؤ، ووضع فوقها شريط عريض، بالإضافة للتاج.

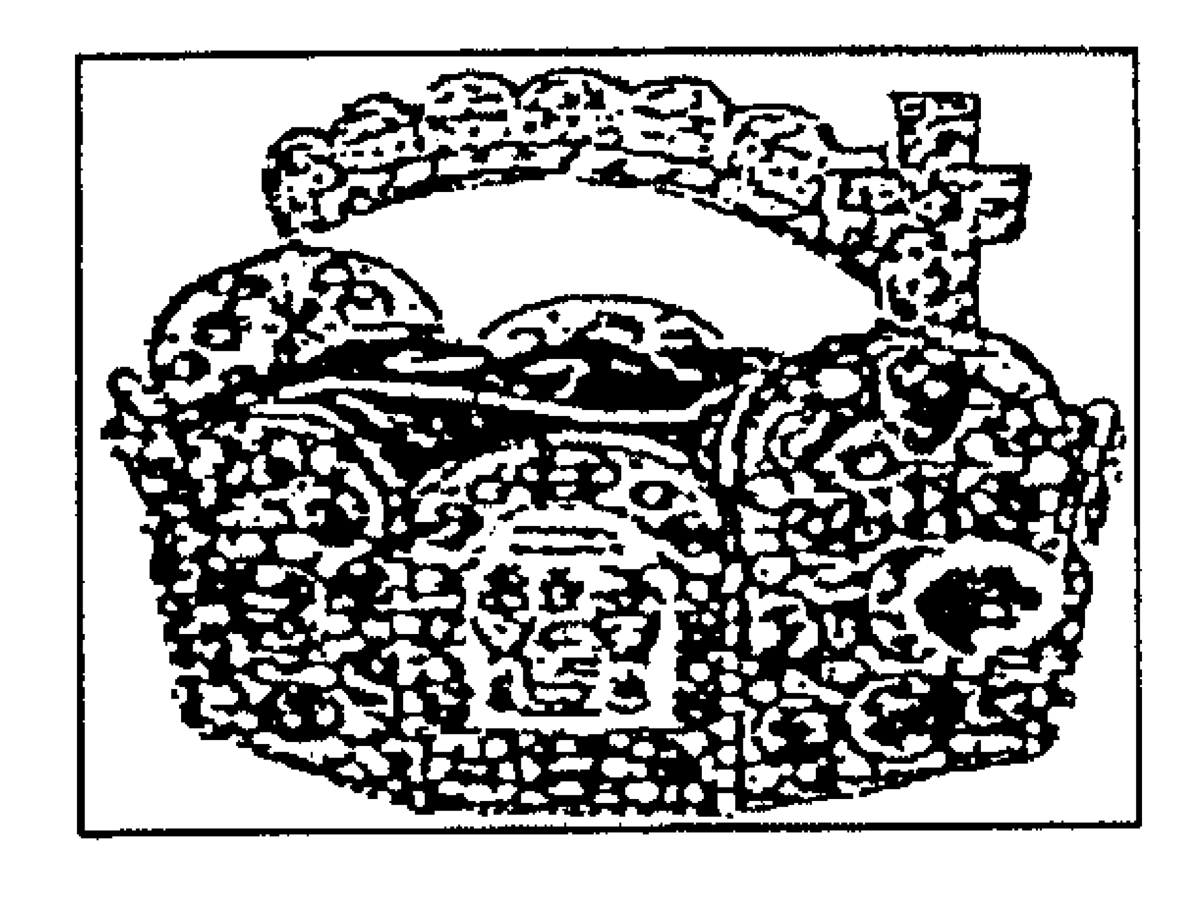




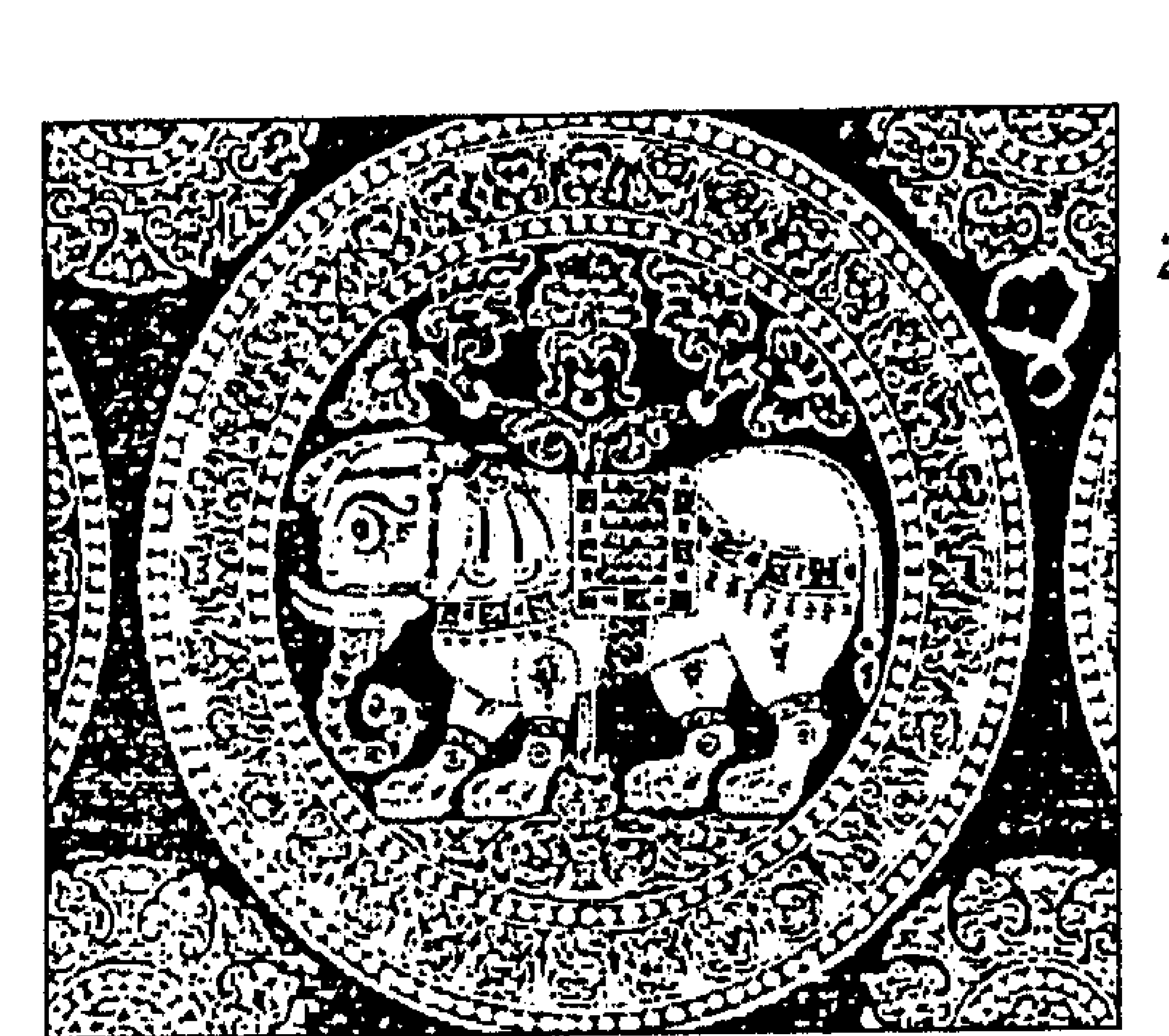
الكـــرة

القفاز

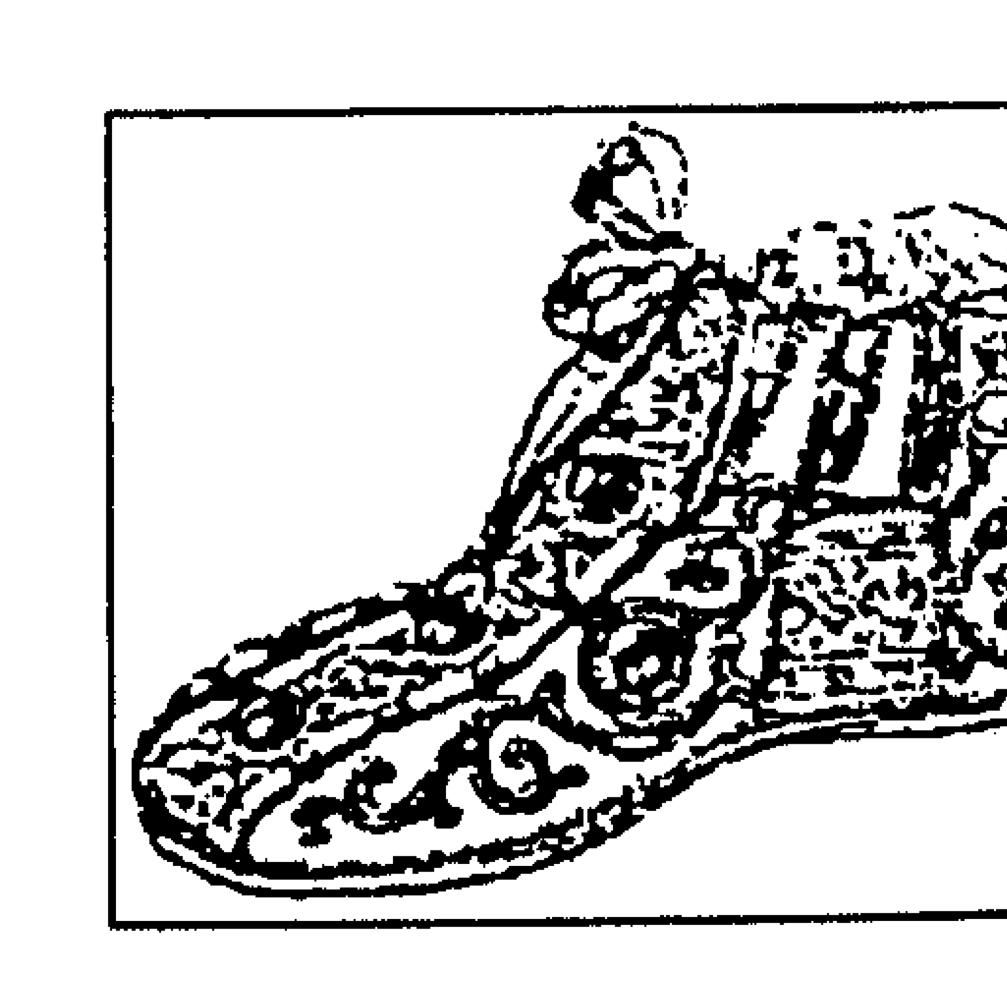
(ويتم الرجوع إلى كتاب الأزياء المصرية من الفراعنة حتى عصر محمد على)



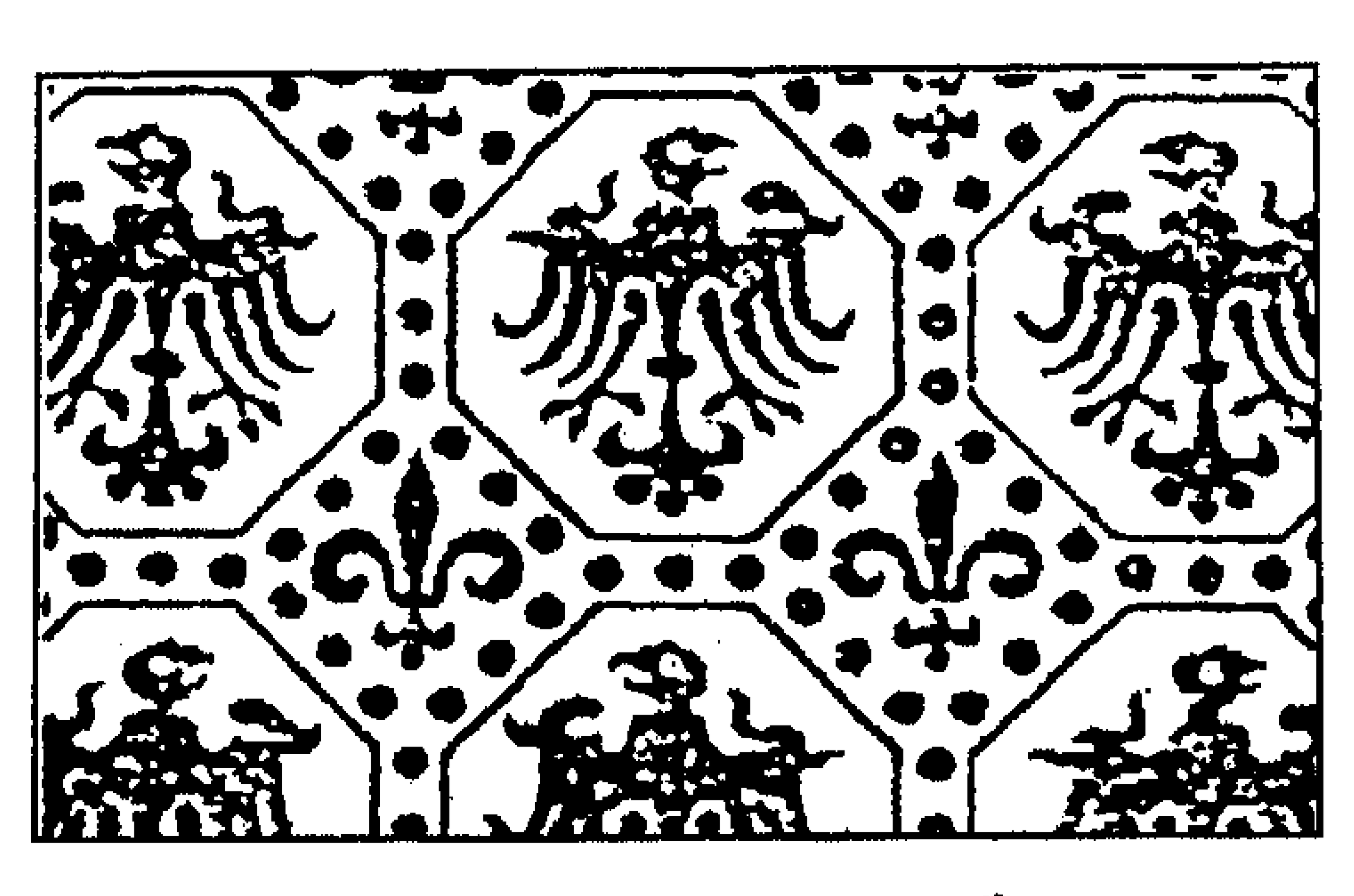
التاج



قطعة تصميم جميل من متحف برلين، يتكون من فيل واحد فى دائرة مزدان بشريط دائرى مزين بالزخارف.

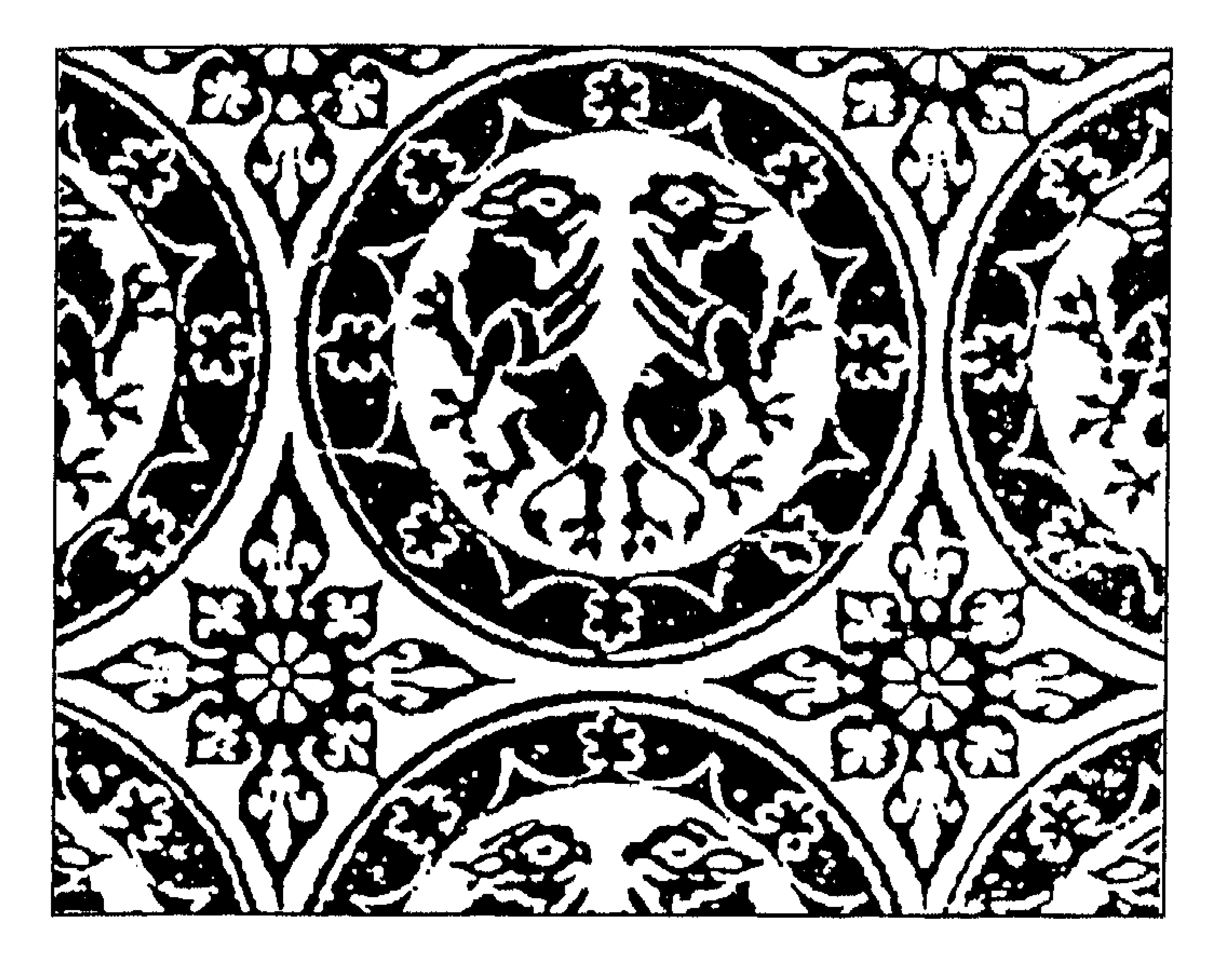


الحذاء



منسوجة من القرن الثالث الميلادى





يرجع تاريخ هذه المنسوجات إلى القرن الثالث الميلادى، وهى مصنوعة أساسًا من قماش التيل والقطن المذهب.



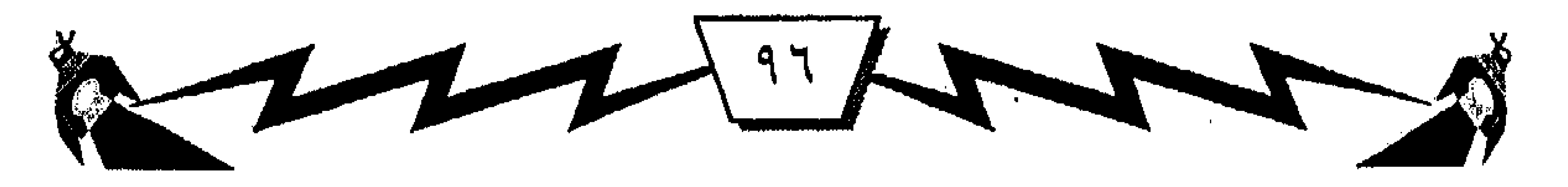
قديس من الكنيسة الروسية، رافعًا يديه إلى أعلى، لا ليعطى البركة ولكن يحدث ذلك فى حالة الطقوس الدينية اليونانية.

يرتدى رداءً ينتمى إلى الكنيسة الغربية لسانت صوفيا St Sofia بلندن.

الرداء طويل إلى القدم، ويرتدى عليه القطعة الأمامية، تصل إلى قرب نهاية الرداء، مزدانة بالصليب المقدس وتنتهى من أسفل بالشراريب.

يحمل المعلّقة الصلب، وتظهر على الجانب الأيمن من الأمام، مزدانة بشراريب على الأطراف.

وتظهر أكمام التونيك Tunic الداخلى الضيقة تنتهى بالأسوارة الصلبة Epimankia، مطرزة بوحدات من الصليب المقدس أيضًا.





الشكل لمطران بالكنيسة اليونانينة، يحمل العصى الطويلة التى تسمى Pastoral، يرتدى زى الموكب الدينى.

الرداء الخارجى له فتحة رقبة، تتدلى منها القطعة الأمامية الطويلة إلى نهاية الزى الأعلى ولها شراريب وتسمى Epitrachelion.

يرتدى أيضًا المعلقة على الجانب الأيمن من الأمام، مرفوعة على الجزء الأعلى من الجسم وهى من خامة صلبة مبطنة بالكرتون، وعليها زخارف.



رداء ينتمى إلى الكنيسة الغربية، وهو المطران (رئيس الأساقفة) الروسى. وهذا الرداء مزين بزخارف غزيرة فى الزى العلوى والأسفل.

يحمل اثنين من الشمعدانات: الأيسر يتوسطه الصليب المقدس. تظهر فتحة الرقبة واضحة. كما تظهر الأسوارة الصلبة من التونيك الداخلية.

زى البابا كيرلس السادس من الكنيسة المعلّقة القبطية بمصر القديمة، وزى حديث يتكون ثوب داخلى، وآخر خارجى، له كنار من أسفل، ومزين بالصلبان.

يرتدى معلّقة Pendant فى سلسلة تحمل الصليب.

يرتدى العباءة الخارجية طويلة إلى الأرض من قماش ذهبى اللون.

يحمل العصا الطويلة فى يده اليسرى.

قداسة البابا كيرلس السادس

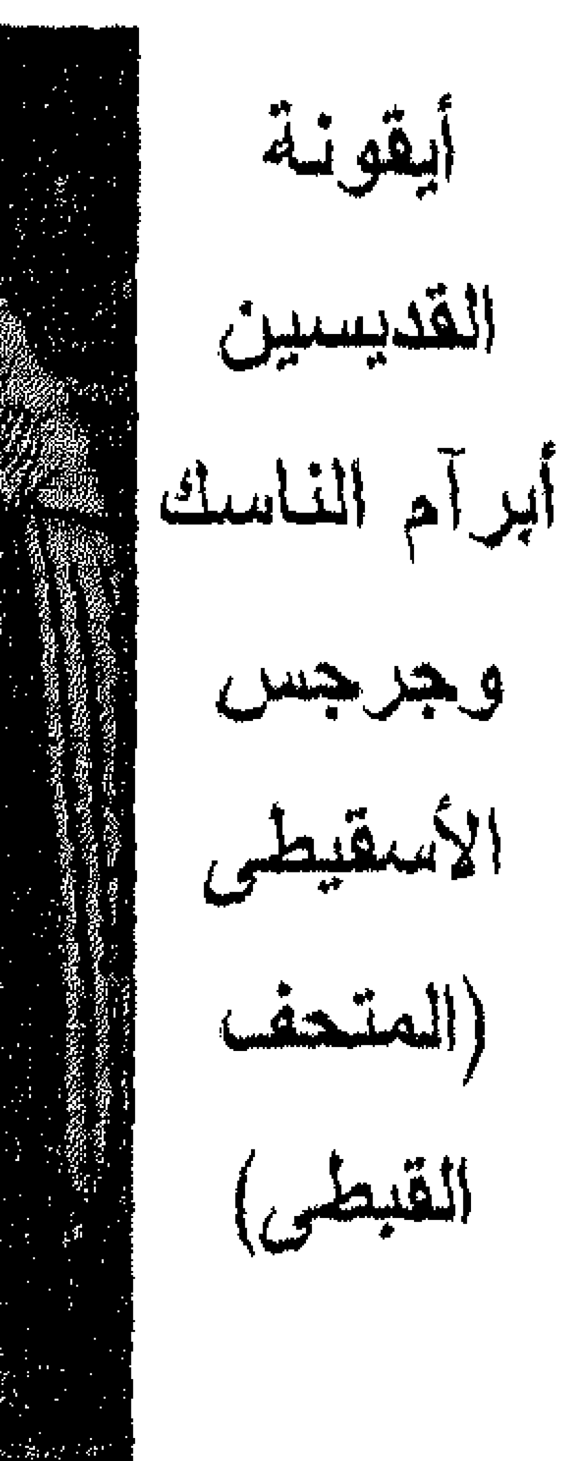
الإمبراطور نيكيفورس بوتانياتس من الإمبراطورية الغربية. من أقمشة القرن الحادى عشر الميلادى، كنيسة أميرا.

القديسة سانت أوجينى. بيزنطى من القرن التاسع فى البازيليكا بروما. يظهر الزى بعقدة من الأمام.

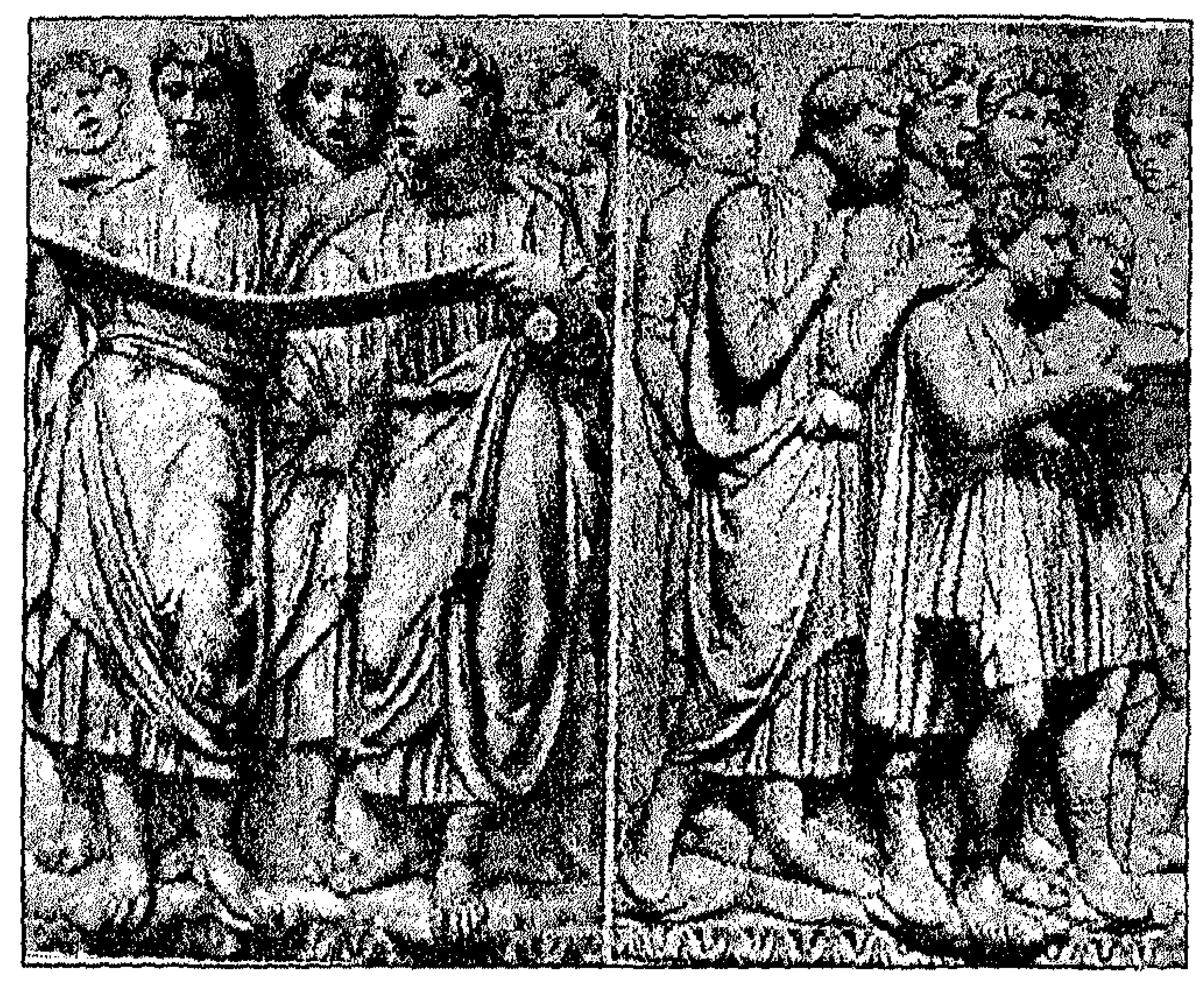


القديس
اسطفانوس
(عن رسم
بكنيسة
آبا سرجة)





أيقونة
القديسين
أبرآم الناسك
وجرجس
الأسقيطى
(المتحف
القبطى)

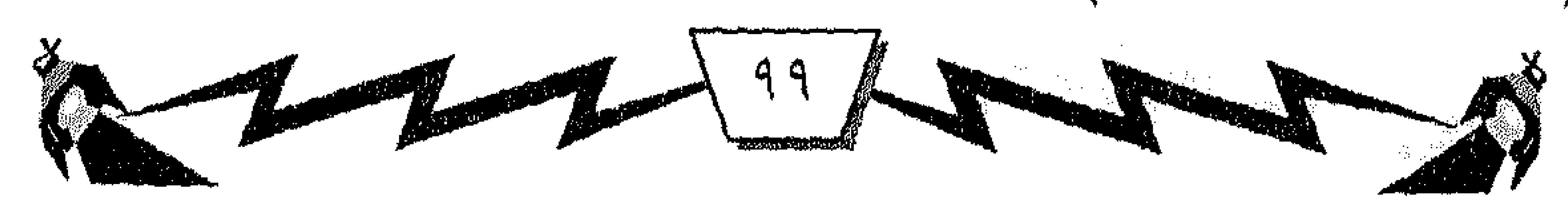


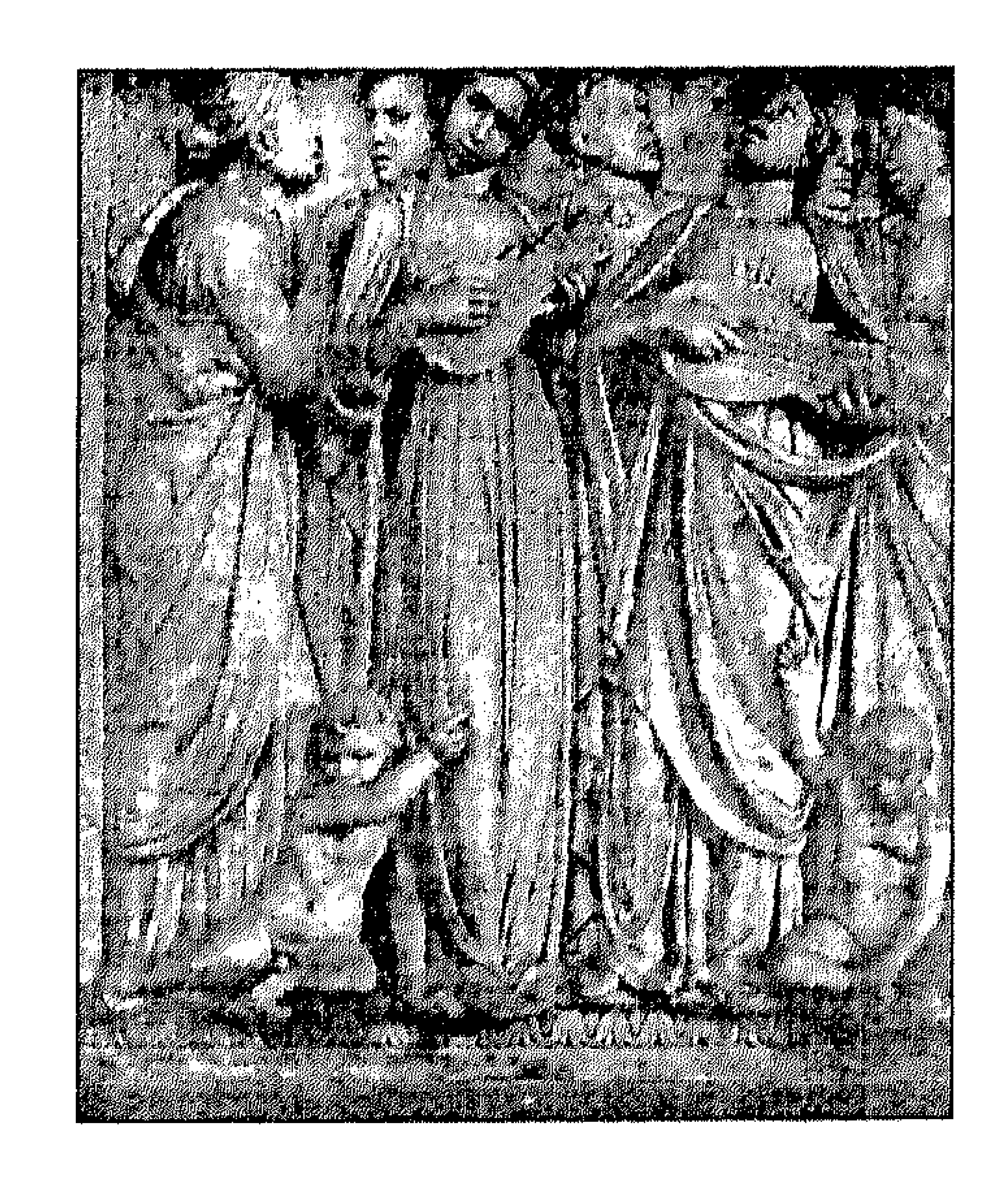


رهبان فى
كنيسة سانت كاترين.

أطفال يرتلون الأناشيد الدينية – لوكا دلاً روبيا

المتحف الأهلى – فرينتسا (١٤٠٠-١٤٨٢) من فنانى عصر النهضة ترك لنا هـذه اللوحات البارزة التى يمثل الصبية والكبار من المرتلين فى الحفلات الدينية وتظهـر تفاصيل ملابس تلك الفتـرة كمـا أظهـر بهجـة النفـوس التـى تتغنـى بمحبـة يسوع (القرن الخامس عشر).





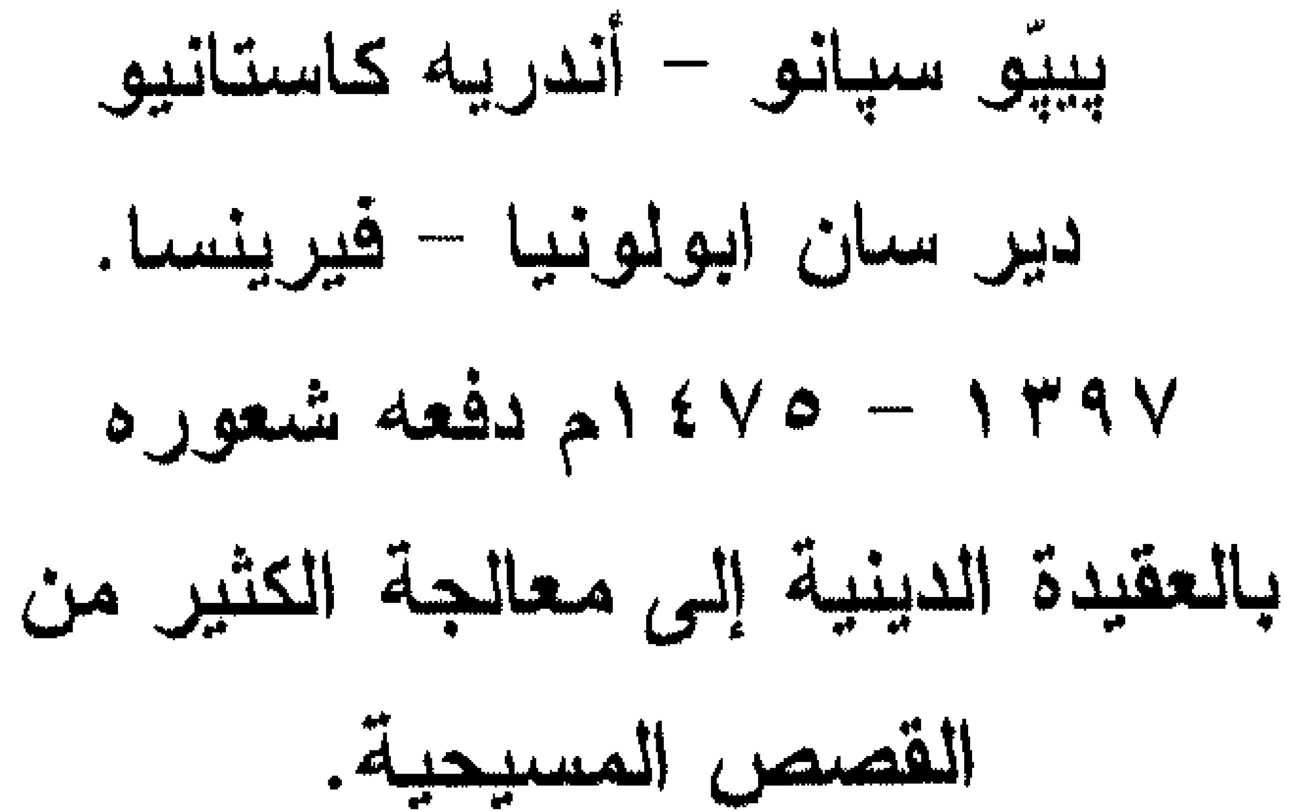
الفتيات المرتلات – لوكـــا دلا روبيـــا – متحف الكاتدرائية – فيرينسا.

La Cantoria - Luca della Robbia - Museo Nazionale - Firenza.



القرن الخامس عشر. من ملابس عصر النهضة.





بيپّو سپانو – أندريه كاستانيو

دير سان ابولونيا – فيرينسا.

١٣٩٧ – ١٤٧٥م دفعه شعوره بالعقيدة الدينية إلى معالجة الكثير من القصص المسيحية.

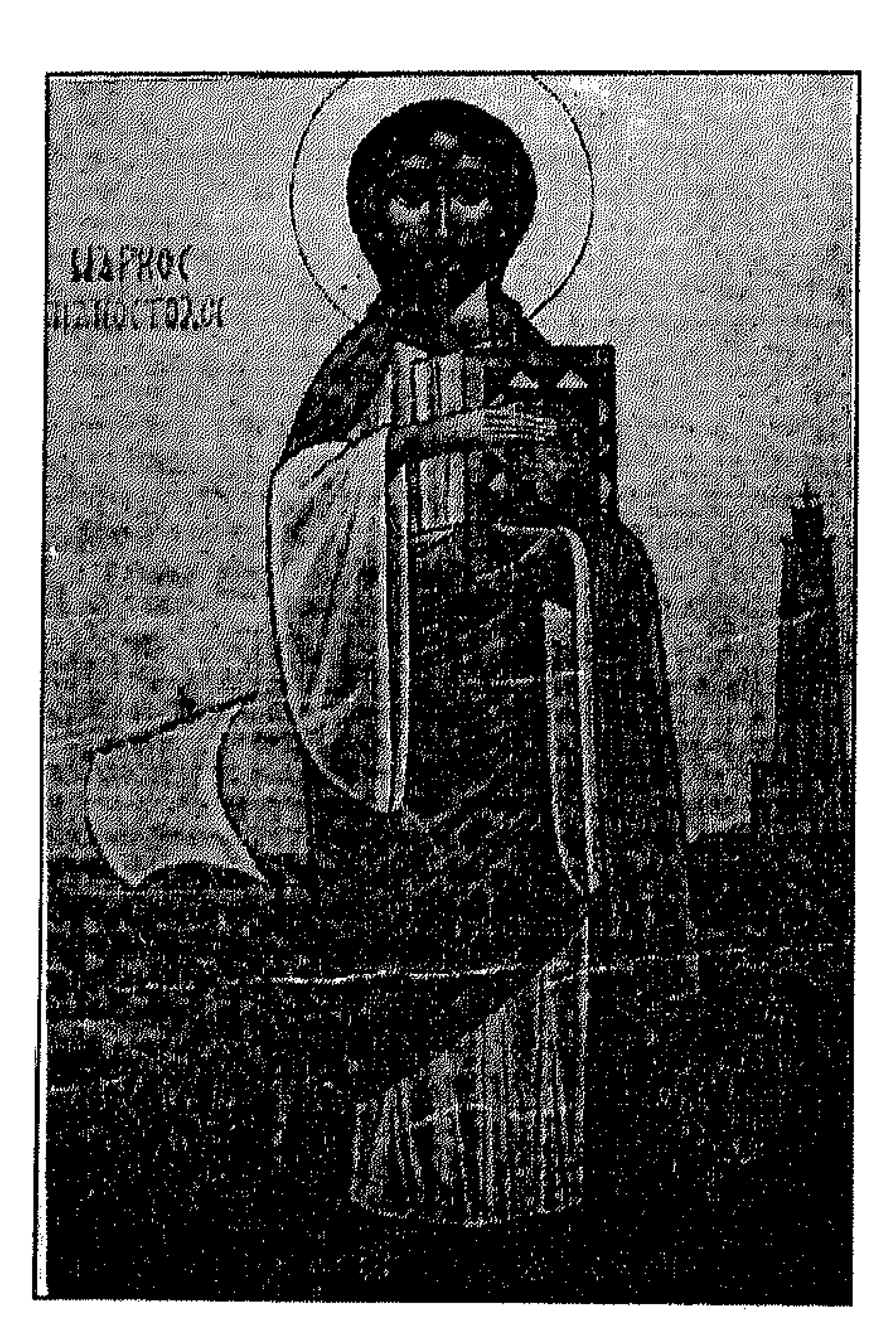




السيدة العذراء والمسيح الطفل (مسجلة بالمتحف القبطى) وتجدر ملاحظة ملابس الملائكة



أيقونة فى دير القديس العظيم الأنبا أنطونيوس، يرجع تاريخها إلى ١٧٦٨م وتظهر تفاصيل الملابس فى تلك الفترة

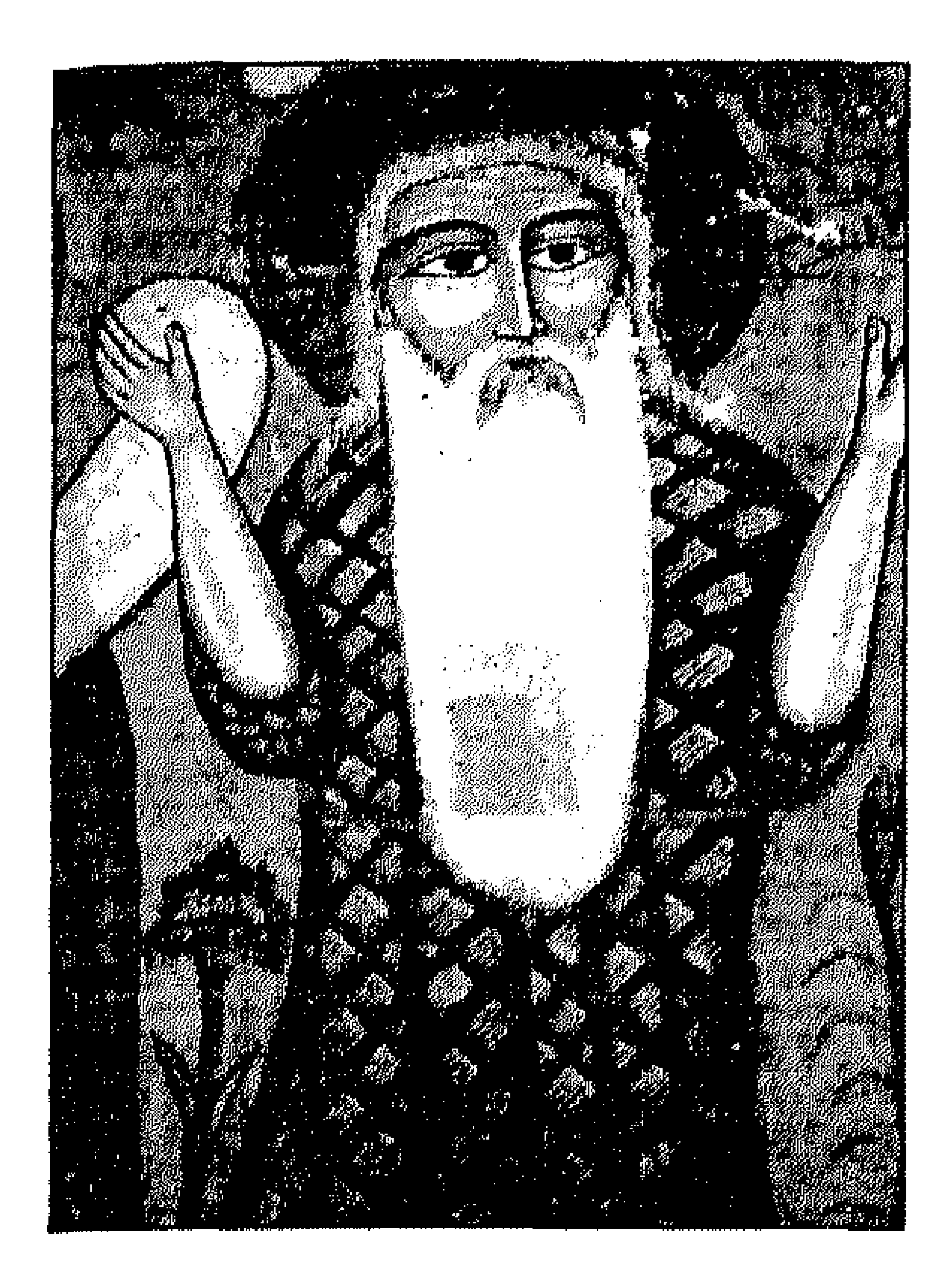


أيقونة القديس مرقس الرسول بكنيسة الشهيد العظيم مارجرجس بالزاوية الحمراء رسم (د. إيزاك فانوس)





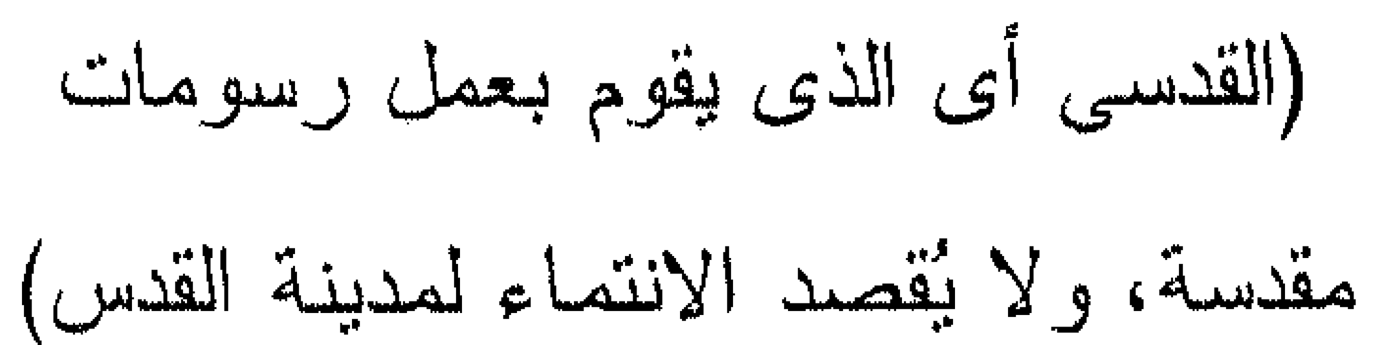
صدرة وأكمام مشغولة بنقوشات بديعة، خاصة
بالأنبا مرقس، مطران البحيرة المتنيّح



تفاصيل ملابس
الأنبا بولا أول السواح



أيقونة الأنبا شنودة وتلميذه الأنبا ويصا
محفوظة بكنيسة السيدة العذراء
(حارة الروم، القاهرة)
من أعمال الفنان أنسطاسى القدسى
الرومى (١٨٤٩م)

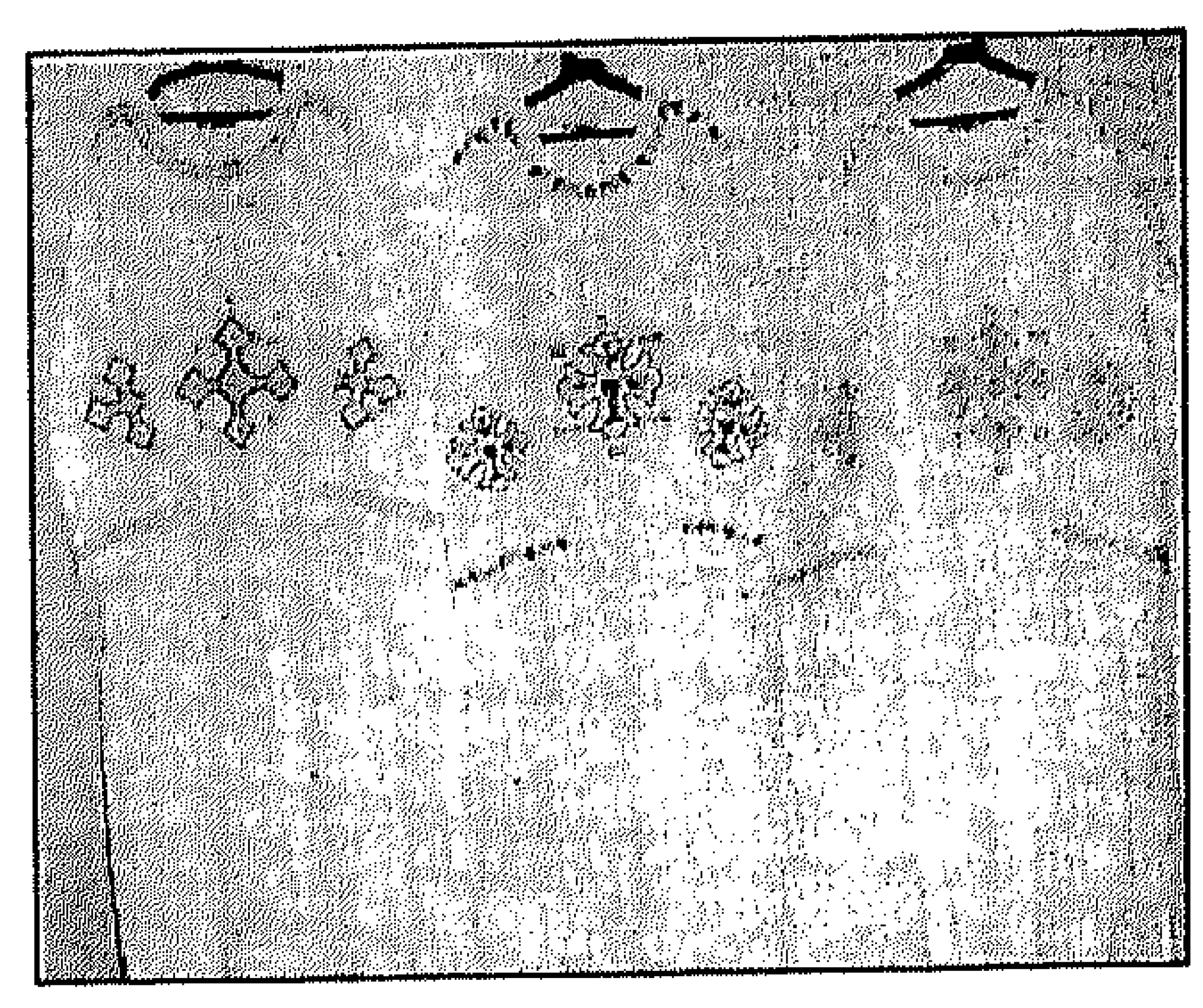


(القدسى أى الذى يقوم بعمل رسومات
مقدسة، ولا يُقصد الانتماء لمدينة القدس)





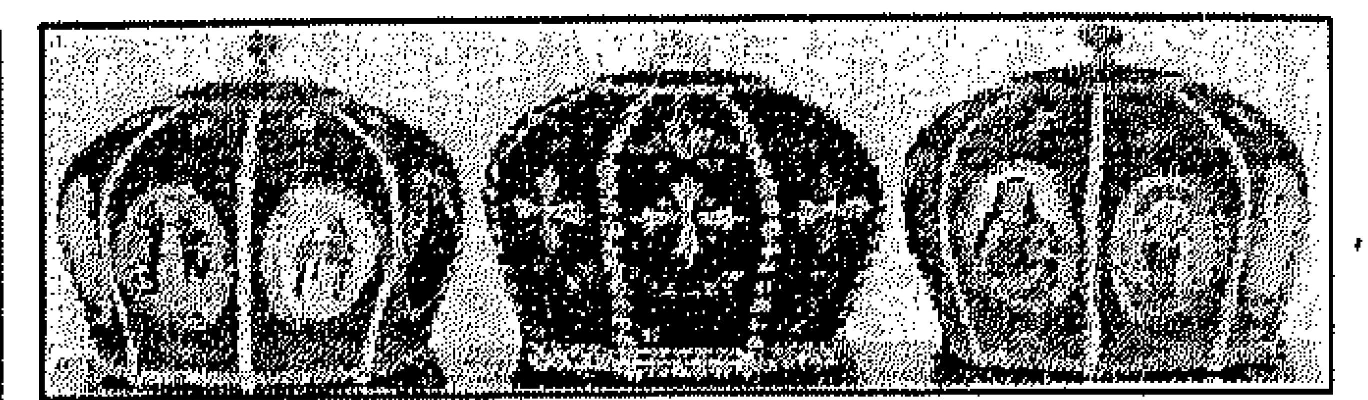
نماذج من خياطة أرواب وفاروجيات وجلابيب للآباء، وأرواب مكرسات



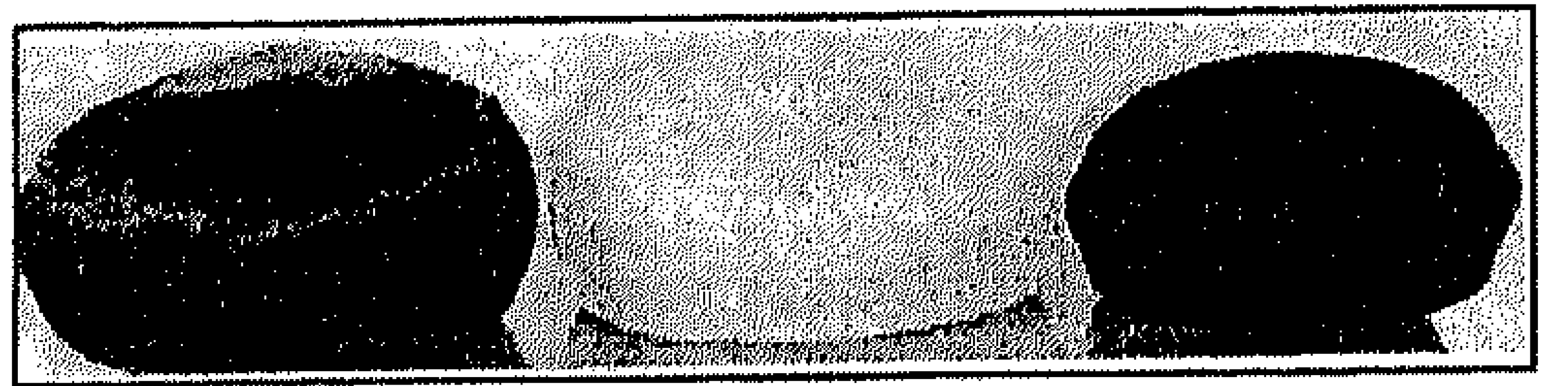
نماذج من ملابس الخدمة وخياطتها

نماذج من العمم والتيجان مخيش يدوى

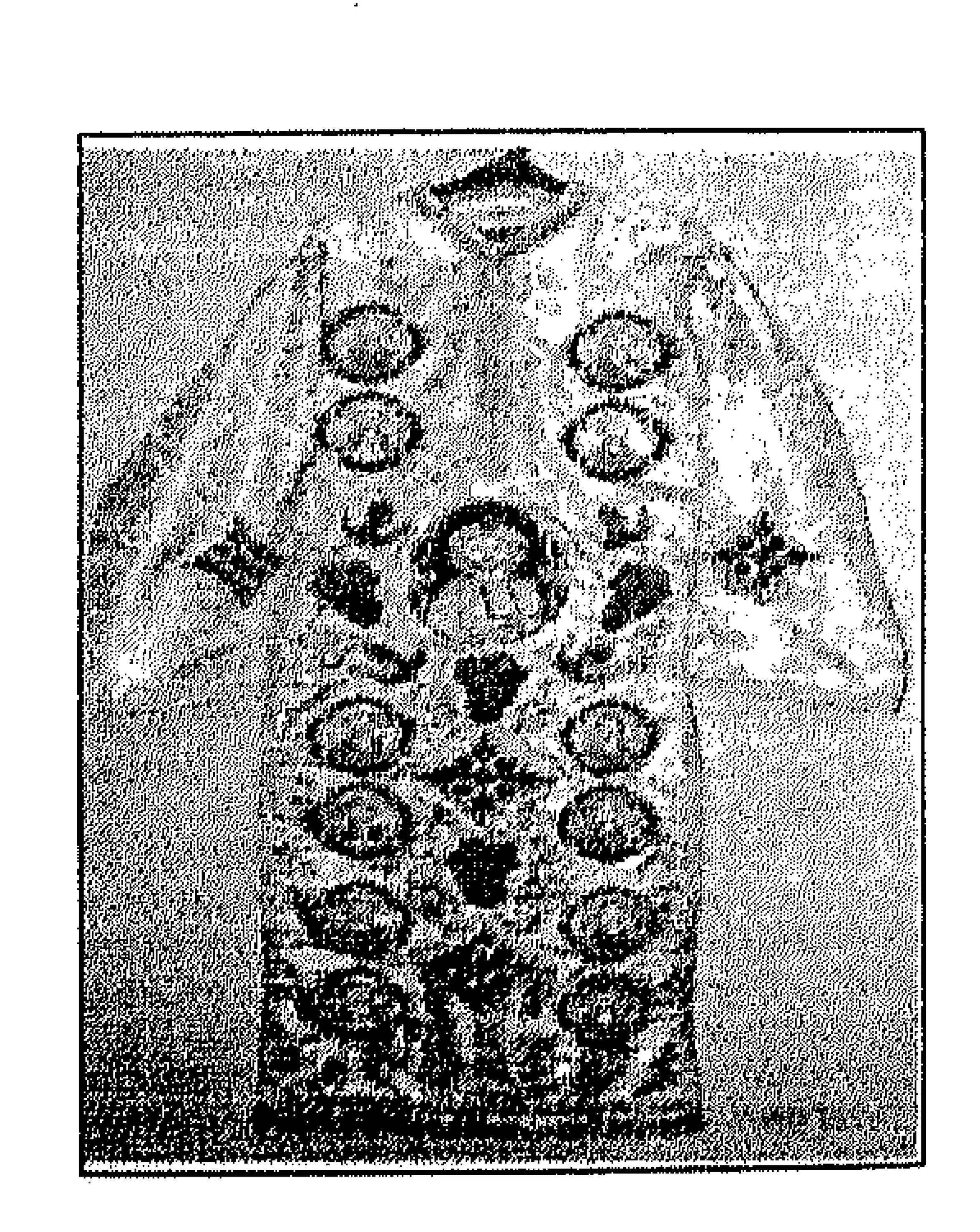


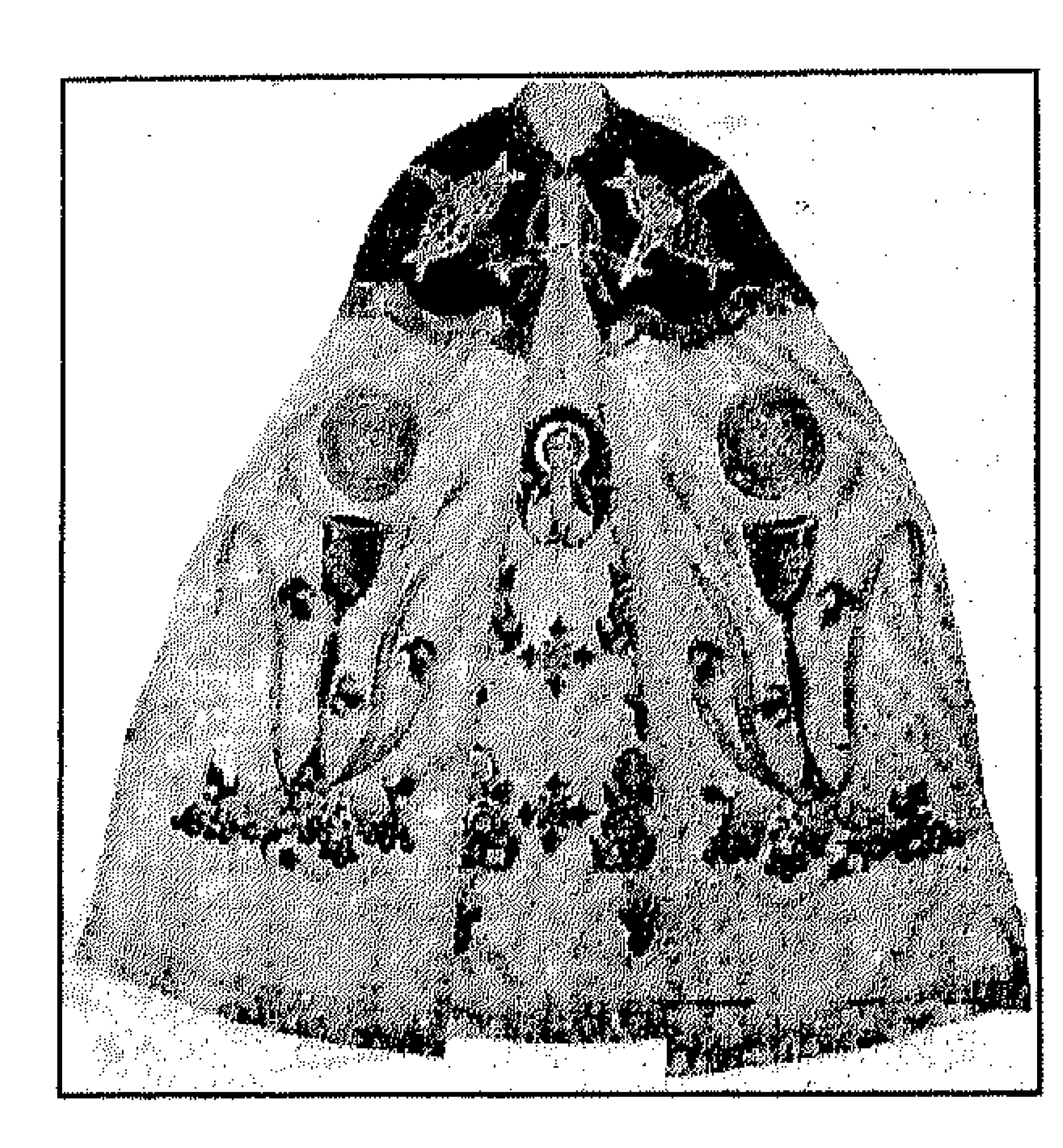


نماذج من تيجان المعمودية



نماذج من العمم للآباء الأساقفة والكهنة





نماذج من شغل المخيش اليدوى وخياطتها



عذراء النجمة – بياتو أنجليكو

متحف سان ماركو – فيرنتسا.

وتظهر من خلال هذه اللوحة ملابس السيدة العذراء واضحة.

وقد ترك الراهب أنجليكو خلال فترة حياته (١٣٨٧ – ١٤٥٥) رسومات غايةً فى اللطف وترمز للوداعة الكهنوتية ويُعتبر حلقة اتصال بين فن القرن الرابع عشر وفن القرن الخامس عشر.



الثياب للرجال والنساء فى أواخر العصور الوسطى

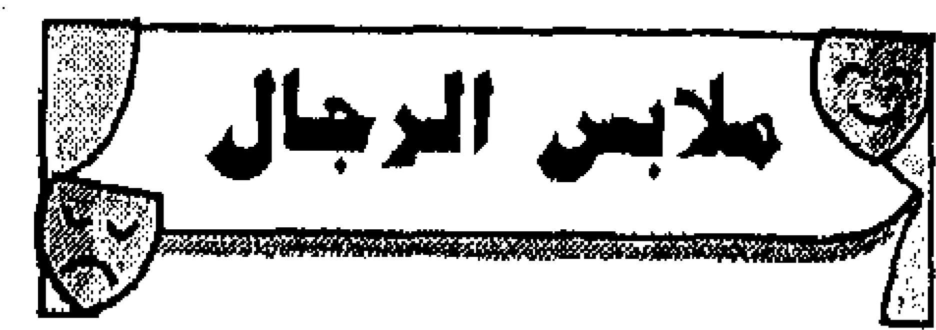


المعلم جرجس الجوهرى،
بريشة ريجو، متحف ڤرساى





من موسوعة "وصف مصر"، أو مجموعة الملاحظات والبحوث التى أجريت فى مصر أثناء حملة الجيش الفرنسى، وهذا هو عنوان هذا السفر الضخم. وفى دراسة مطوّلة من دراسات المجلد الثانى عن الإنسان المصرى نأخذ جانبًا من وصف هذه الملابس!



ولكى نتعرف جيدًا على الملابس المصرية، سنقدم فيما يلى بيانًا مفصلاً لمختلف أجزاء هذه الملابس، وسنبدأ بملابس الرجال.

الشرشير: سروال الشتاء، وهو من الجوخ.

السروال: سروال المملوك، ولونه أحمر، ويصنع من حرير وارد من البندقية.

القميص: وذراعاه غير مشقوقين، ويتدلى حتى العقبين، ويلبس فوق السروال، وأكمامه واسعة وبالغة الطول.

الئلك: صديرى خاص بالمملوك، وهو واسع وقصير، وأكمامه طويلة جدًا وبالغة الاتساع.

القفطان: رداء مفتوح من الأمام بكمين كبيرين جدًا، ويلبس فوق الصديرى.

الجبة: رداء مفتوح هو الآخر، وتلبس فوق القفطان، وأكمامها ليست قصيرة بالمقارنة بأكمام القفطان، ويضاف إليها الفراء فى الشتاء.

البنيش: روب واسع جدًا وأكمامه بالغة الطول تتجاوز طول الذراع واليد، وهى مشقوقة عند أطرافها.

الحزام: وهو من الموسلين أو الصوف أو الحرير، ويلبس فوق القفطان.

الطربوش: وهو من اللباد، ويغطى الرأس حتى الأذنين.



الشال: وهو قطعة طويلة من الموسلين أو من قماش صوفى، ويلف حول الطربوش عدة مرات. ويصنع شال الأثرياء من الكشمير.

الصديرى: وهو صغير وبدون أكمام.

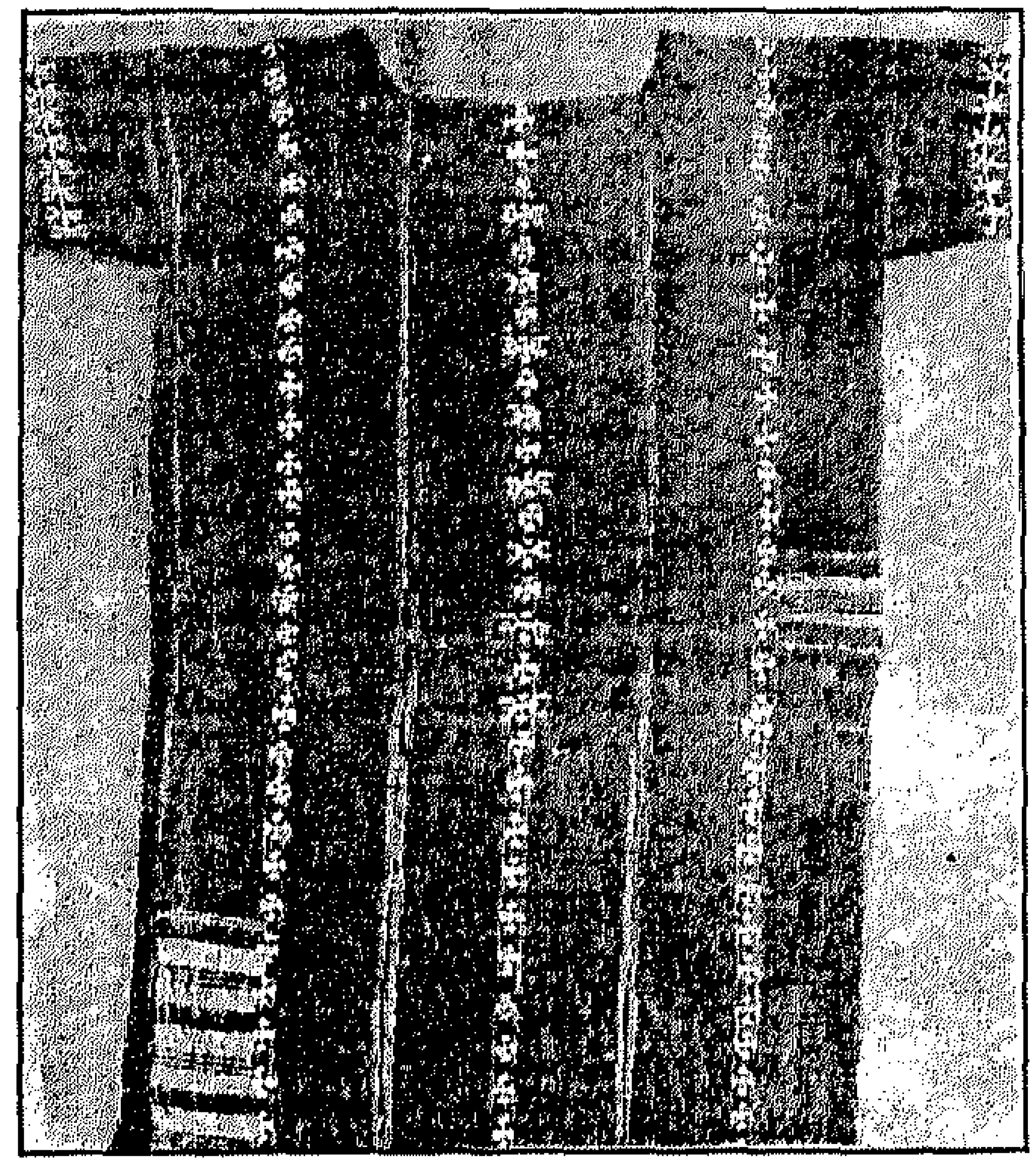
العِمّة: ويطلق الاسم على غطاء الرأس بجزيئه (الطربوش+ الشال).

القاووق: غطاء الرأس عند الاتراك والبكوات، وهو مستدير الشكل شديد الارتفاع وأكثر اتساعًا عند القمة عنه عند القاعدة، ويغطى جزءه الأسفل بشال ملفوف حوله بعناية بالغة.

الطرحة: قطعة قماش من الموسلين، أو جزء من الشال يتدلى خلف الرأس بعد أن يُلف عدة مرات حول الطربوش ويستقر على الكتفين.



قميص من نسيج صوفى مرسوم يرجع تاريخ إلى القرن الخامس الميلادى نلاحظ فيه أن سداه القماش فى الأقلام المرسومة على الصدر وفى أرضيتها ذات اللون الموحد كذلك فى الكمين تتخذ اتجاهاً رأسيًا (مجموعة بيوبر).



يرجع تاريخ صنعه إلى القرن الرابع عشر وقد صنع من التيل المنسوج على أنوال ضيقة، ونلاحظ هنا أن أقلام الزخارف المرسومة فى القمصان القبطية الأقدم عهدًا قد حل محلها فى الأنواع التى أكثر شعبية خيوط حريرة بيضاء متخذة أشكال الصلبان كما هو واضح بهذه الصورة (مجموعة بيوبير).

ولا يقل الحذاء تعقيدًا عن بقية أجزاء الملابس، وهو يتكون من المست وهو من جلد الماعز، ويغطى كل القدم، ثم الباباغوش والصرمة وهما أيضًا من جلد الماعز، وتوضع فيها القدم مغطاة بالمست. وعند الدخول إلى مسكن مفروش بالسجاجيد يخلع البابوش والصرمة حسبما يقتضى الذوق. وينتعل الناس الخف عند ركوب الخيل، أو حتى عند القيام بجولات فى شوارع المدينة، وهو من جلد السختيان الأحمر أو الأصفر، وهذا مشترك بين الرجال والنساء.

ويحب الرجال أن يحملوا فى حزامهم خناجر ثمينة مُحلاة بالأحجار الكريمة. وتتجلى أبهة المماليك فى فخامة طبنجاتهم. ويهوى الأثرياء اقتناء الأرجيلات الرائعة. وتحب كل الطبقات بلا استثناء أن تغطى أصابعها البنصر بالخواتم التى تتفاوت قيمتها حسب الطبقة والثراء. وهذه الخواتم تجملها فصوص الأحجار الكريمة، وهى من الفضة بالنسبة للرجال، ومن الذهب بالنسبة للنساء.

ومن نافلة القول أن نلفت انتباه القارئ إلى أن الزى الكامل الذى بيّنّا تفاصيل كل أجزائه إنما هو زى الكبار والأثرياء. أما الطبقات الشعبية فلا تكلف نفسها كل هذا العناء، فخزينة ملابسهم لا تحتوى على أكثر من ثلاث أو أربع قطع من الملابس لا تتغير إلا عندما تصبح مهلهلة الأطراف. فالفلاحون، رجالاً ونساءً، يذهبون إلى حقولهم شبه عارين. أما عمال الطبقات الدنيا، وكذلك جمهرة سكان المدن، فيسترون أجسامهم بالكاد ببعض الهلاهيل.

ملابس النساء

ويستدل على ثراء المرأة المصرية من زينتها؛ إذ على الرغم من أنها لا تستطيع أن تتألق بزينتها وحليّها إلا أمام زوجها وأمها وأخواتها وصديقاتها، فهى ليست أقل ميلاً للأبهة ولا أقل استعدادًا للتأنق. وهى تغطى جسدها بأغلى الملابس التى تنثر فوقها، ببذخ وبدون أى اختيار أو تناسق، حليها ومجوهراتها وكل ما لديها من أحجار كريمة. وهى تحلى جيدها بالعقود التى يمكن أن نسميها سلاسل من ذهب، وترتدى فى قدميها أساور مماثلة، ولكن تلك ليست عادة عامة، وأصابعها مثقلة بالخواتم التى ترصعها الأحجار الكريمة. ومع ذلك فعندما تنزل إلى الشارع فإنها تقبر كل مظاهر الثراء هذه تحت البرقع والسبلة وهى قميص كبير من التافتاه يغطى كل ملابسها وينزل حتى عقبيها.



وتتزين النساء على هذا النحو عند ذهابهن إلى الحمام، أو عند قيامهن بزيـــارة، أو عندما يستقبلن فى بيوتهن قريباتهن وصديقاتهن.

وحيث أننا قدمنا بيانًا بملابس الرجال، فمن المناسب أن نقدم هنا الملابس التى تـضمها خزينة النساء، وهى كما يلى:

الشنتيان: لباس الشتاء.

الدكة: حزام يربط به السروال حول البطن.

اليلك: روب يرتدى فوق القميص، وهو مفتوح من الأمام وأكمامه طويلة وضيقة.

الفستان: روب يحل محل اليلك، وهو غير مفتوح. وقـد اعتـادت الـسيدات الأوربيات المقيمات فى مصر على ارتدائه تقليدًا لسيدات القـسطنطينية اللاتـى يرتدينه فى بعض الأحيان.

الجبة: روب يرتدى فوق الفستان وأكمامه قصيرة جدًا، ويضاف إليه الفراء فى الـشتاء، ويطلق عليه عندئذ اسم: وش فروة.

الحزام: وهو فى الصيف فى الموسلين أو الحرير، وفى الشتاء مـن الـصوف أو الكـشمير. وعندما يعقد من الخلف يتدلى على هيئة مثلث.

الطاقية: غطاء يغطى الرأس مباشرة ويستبدل دائمًا.

الطربوش: غطاء رأس يرتدى فوق الطاقية.

القمطة: قطعة من الموسلين تُلف عدة مرات حول الطربوش، وهى جزءان، والجـزء الذى يدور حول الرأس نفسها أحمر اللون، أو من لون آخر زاهٍ جدًا، ويشكل الغطاء كلـه حول الرأس شريطًا أسطوانيًا بارزًا يُرصع باللالئ والأحجار الكريمة.

الربطة: وتطلق على غطاء الرأس فى مجموعه.

العقدة: عقد من اللؤلؤ.

الشواطة: مسبحة من اللؤلؤ، يربط كل طرف من طرفيها بأحد جانبي الربطة.

الضفاير: خصلات من الحرير تزيد من طول خصلات الشعر.

البرق: قطعة ذهبية صغيرة تربط بالضفاير ويتدلى من طرف قطعة البرق هـذه قطـع نقدية صغيرة Sequins.



السبلة: قميص واسع من التفتاه يغطي كل الملابس ويتدلى حتى يلامس الأرض، وترتديه النساء عند خروجهن، وعند ذهابهن إلى الحمام، ولا يخلعنه إلا إذا ألحّت عليهن من هن في زيارتها، وخاصة إذا كانت الأخيرة تنتمي إلى الطبقة العليا.

البرقع: قناع الوجه ابتداءً من أسفل الأنف. ويتصل بالربطة من فوق الجبهة من الجانبين. وهو من قماش الموسلين أو الكتان الأبيض الناعم، ويتدلى حتى الركبتين، ولا غنى عنه لسيدة تريد أن تخرج خارج بيتها.

الحَبرة: قطعة كبيرة من قماش التفتاه الأسود، توضع فوق الرأس وتُغطى به الربطة والملابس واليدين، وتخلعه المرأة عند دخولها أحد البيوت.

التزيرة: وهى مجموع السبلة والبرقع والحبرة.

الخلخال: أسوارة فى القدم.

ولا تختلف أحذية النساء عن أحذية الرجال التي سبق أن تحدثنا عنها إلا فيما يختص بالأحذية الخشبية التي تستخدمها النساء داخل البيوت وتسمى هذه الأحذية (القبقاب).

ونساء الطبقة الشعبية أبعد ما يكنّ عن الاقتراب من هذه الأبهة في ملابسهن، فهن لا يرتدين فى القاهرة أو الريف إلا سروالاً من فوقه قميص أزرق اللون.

والكتاب يقدم صورة صادقة وأمينة، صوّرها فنانو الحملة وجعلوها مرجعًا أساسيًا لاستفادة الأجيال منها، وقد سجلوا كل كبيرة وصغيرة وقعت الأعين عليها، ومنها صورٌ لفئات من الأشخاص حسب مهنهم وطبقاتهم المختلفة وأنواعها. (يتم الرجوع للكتاب الجزء الرابع عشر ترجمة زهير الشايب واللوحات الخاصة بالملابس والوجه للفنانين كونتيه ودوترتر وقد اخترت ما يمكن أن يفيدنا فى دراستنا للاستفادة منها.)




٦
٥


٩
٨
٧


١٢


١١
١٠


١٣


١٤
١٥


١٦
١٧


١٨


١٩


٢٠
٢١


٢٤
٢٣
٢٢


٢٧
٢٦
٢٥


٣٠
٢٩
٢٨

الاشكال: ١، ٢، ٤، ١١: ملابس عسكرية. **الشكل** ٣: إنكشاريون.

الشكلان: ٥، ٨: بكوات.

الاشكال: ٦، ٩، ١٠، ١٩، ٢٢، ٢٣، ٢٩، ٣٠: ملابس مختلفة.

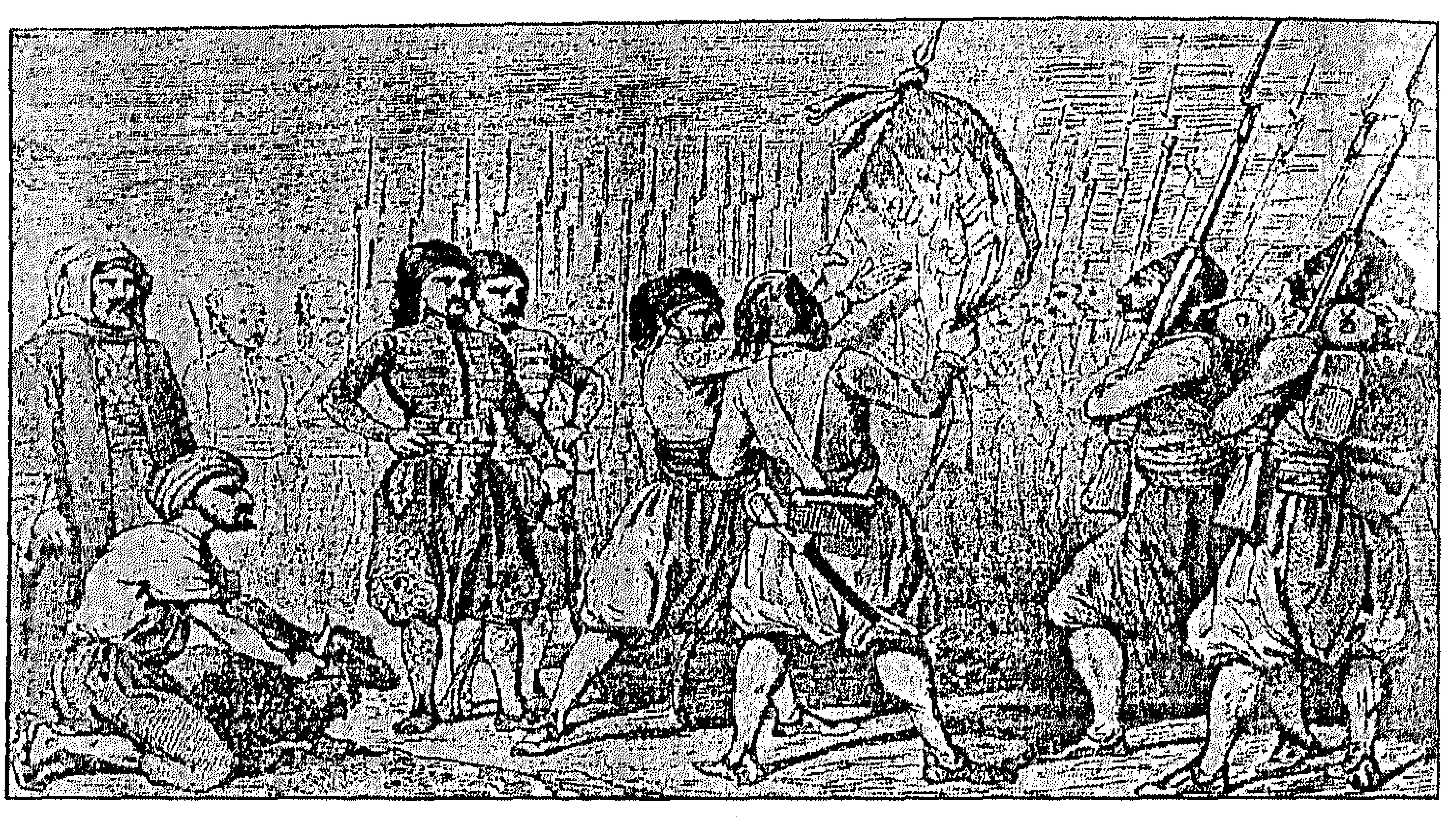
الشكلان: ١٢، ١٥: عربان. **الشكلان:** ٧، ١٧: مماليك.

الشكلان: ١٣، ١٣ عوالم. **الاشكال:** ١٦، ١٨، ٢٠، ٢١: شيوخ.

الشكلان: ٢٥، ٢٧: سيدتان من الحريم. **الشكل:** ٢٦: عروس.

الشكل: ٢٨: كاتب قبطي.

زودنا بها المسيو مارسيل وقد نفذت طبقًا للأصول التى أعدها في القاهرة مسيحيٌ قبطى.



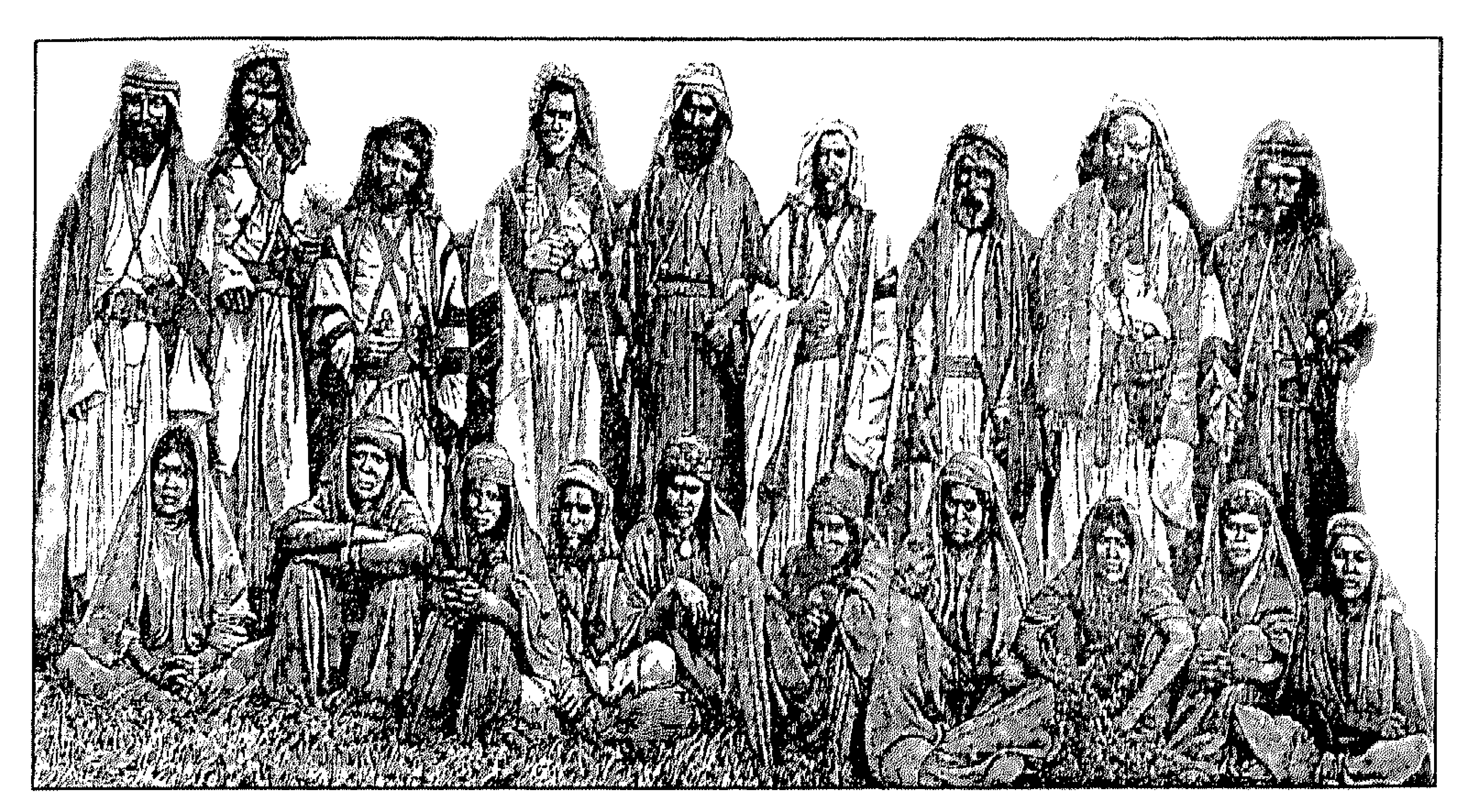
جنود الجيش المصرى فى عهد محمد على باشا





سعيد باشا والى مصر
(١٨٥٤ - ١٨٦٣)





أعراب ورؤساء قبائل مستقلة من مناطق مجاورة للبحر الميت
(من صورة فوتوغرافية التقطها غوستاف لوبون مؤلف كتاب حضارة العرب.



الخديوى إسماعيل باشا (أبو الأشبال)



إبراهيم باشا





صورة توضح
الزىّ الخاص
بالملك فؤاد وهو
يشبه ملابس
الملك فاروق



الإمام عبد الله الشرقاوى

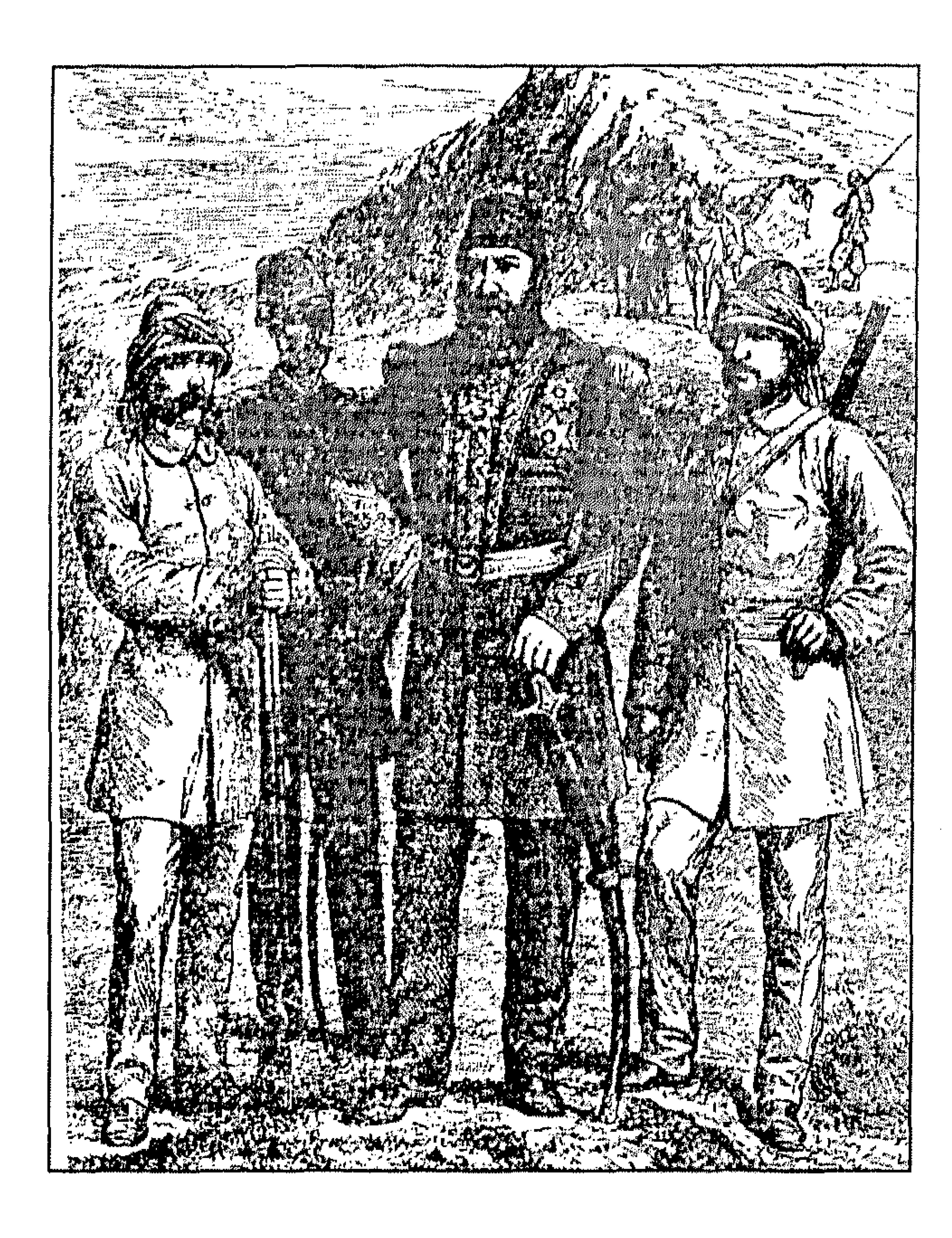


عباس حلمى الأول والى مصر، الذى تولى
الحكم عام ١٨٤٨ ووضع أساس حىّ
العباسية، كما شجع الناس على تعمير هذه
المنطقة عن طريق منح الأراضى وتشييد
مستشفى ومدرسة وقصر



محمد لاظوغلى بك، كتخدا مصر
أى نائب محمد على، وصاحب
الشارع والتمثال والميدان
المعروفة باسمه

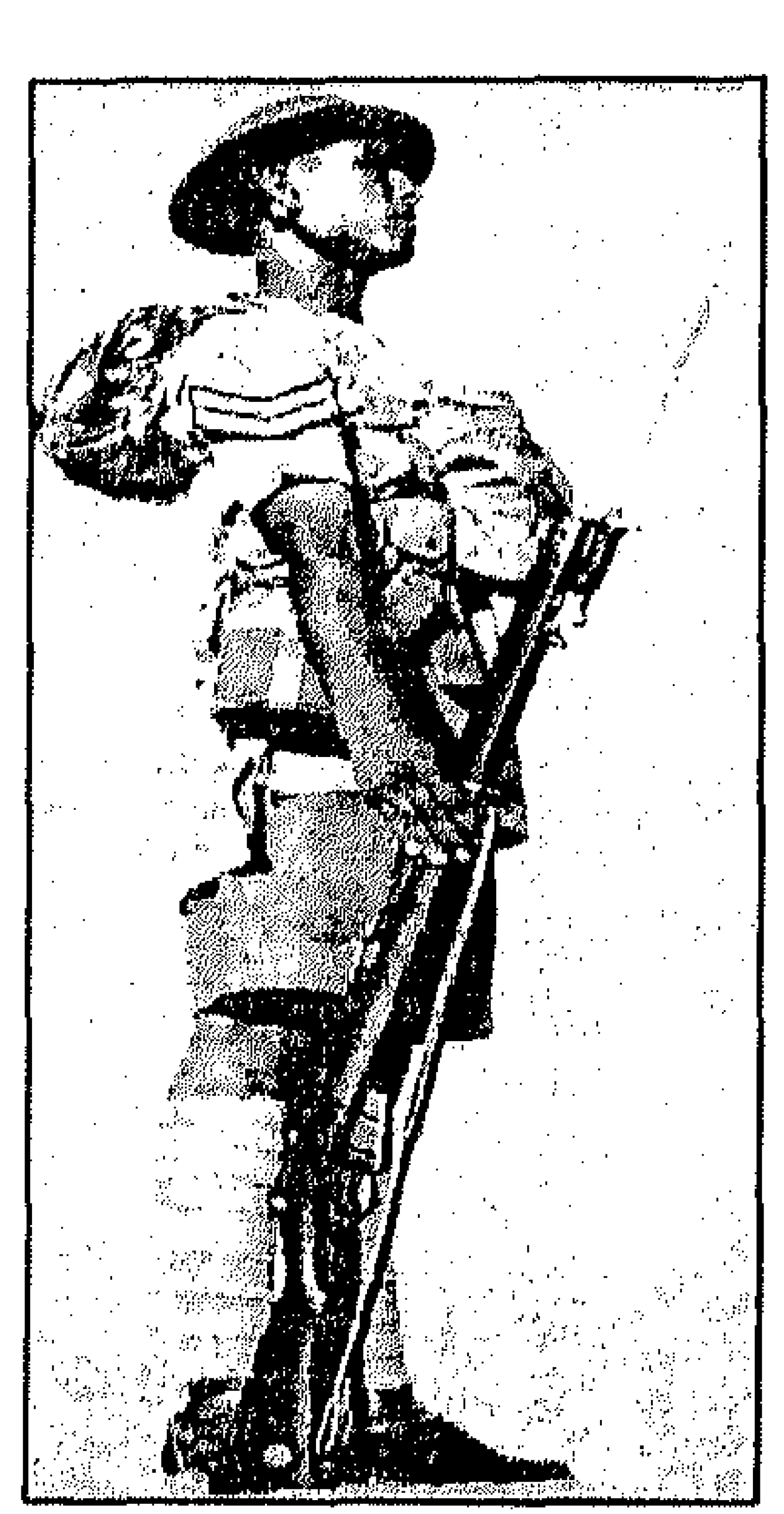




صموئيل بيكر باشا، مدير خط الاستواء فى عهد إسماعيل، سنة ١٨٧٢ بعد أن أُنعم عليه بالنيشان العثمانى، وحوله أركان حربه وهم القائم مقام عبد القادر حلمى بك فالمهندس هيجينبوثام، ثم الملازم بيكر



مع أعيان ومشايخ مصر، عام ١٩٠٠

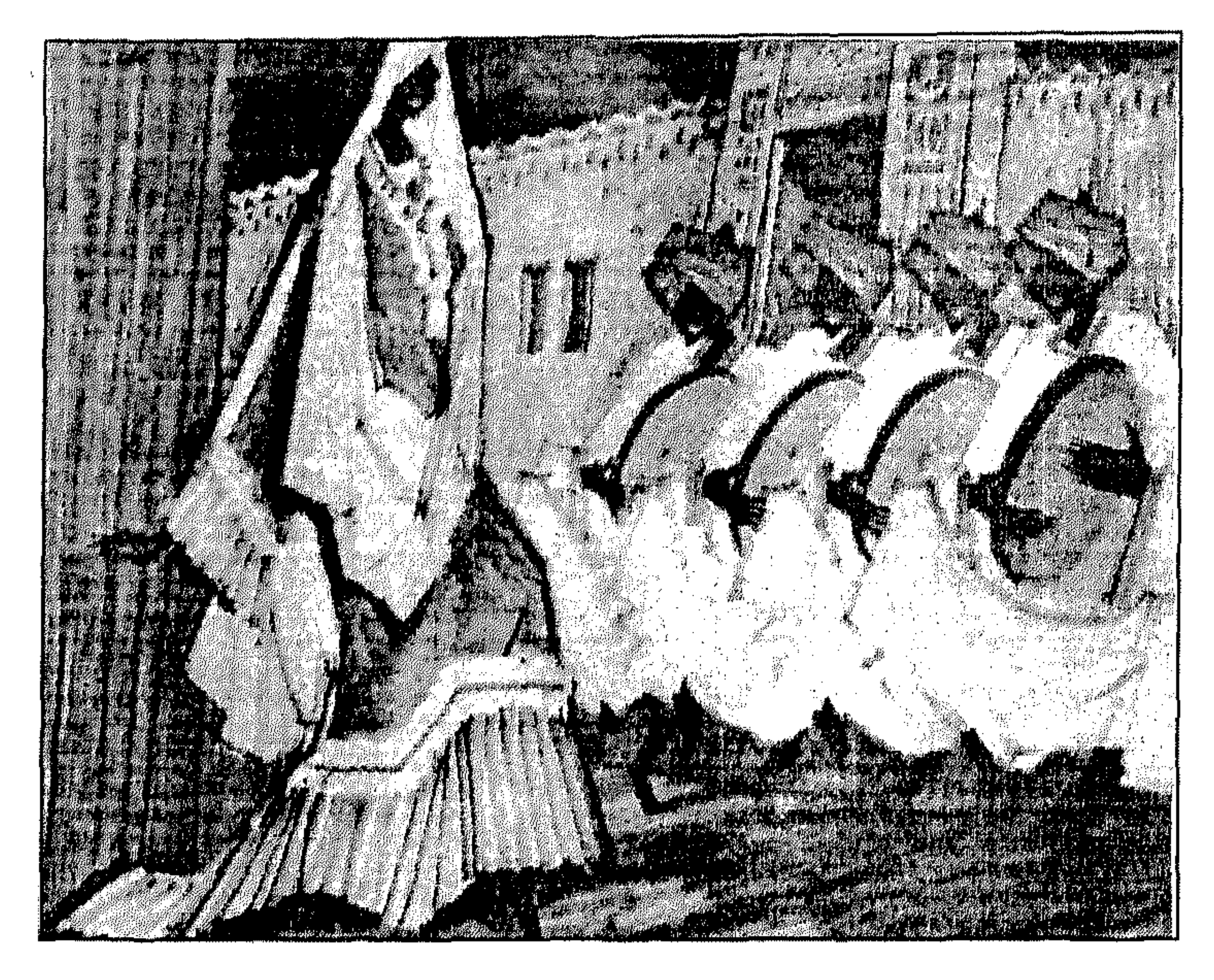


ملابس جندى الجيش بالبيادة، فى النصف الأول من القرن التاسع عشر





بعض
الملابس
الشعبية



ملابس
نوبية



رقصة
بدوية
بريشة
الفنان
عبد الغنى
أبو العنين

بائع العرقسوس

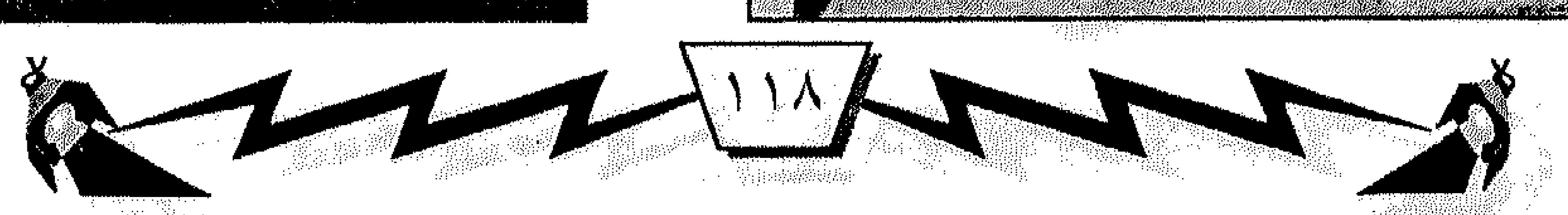


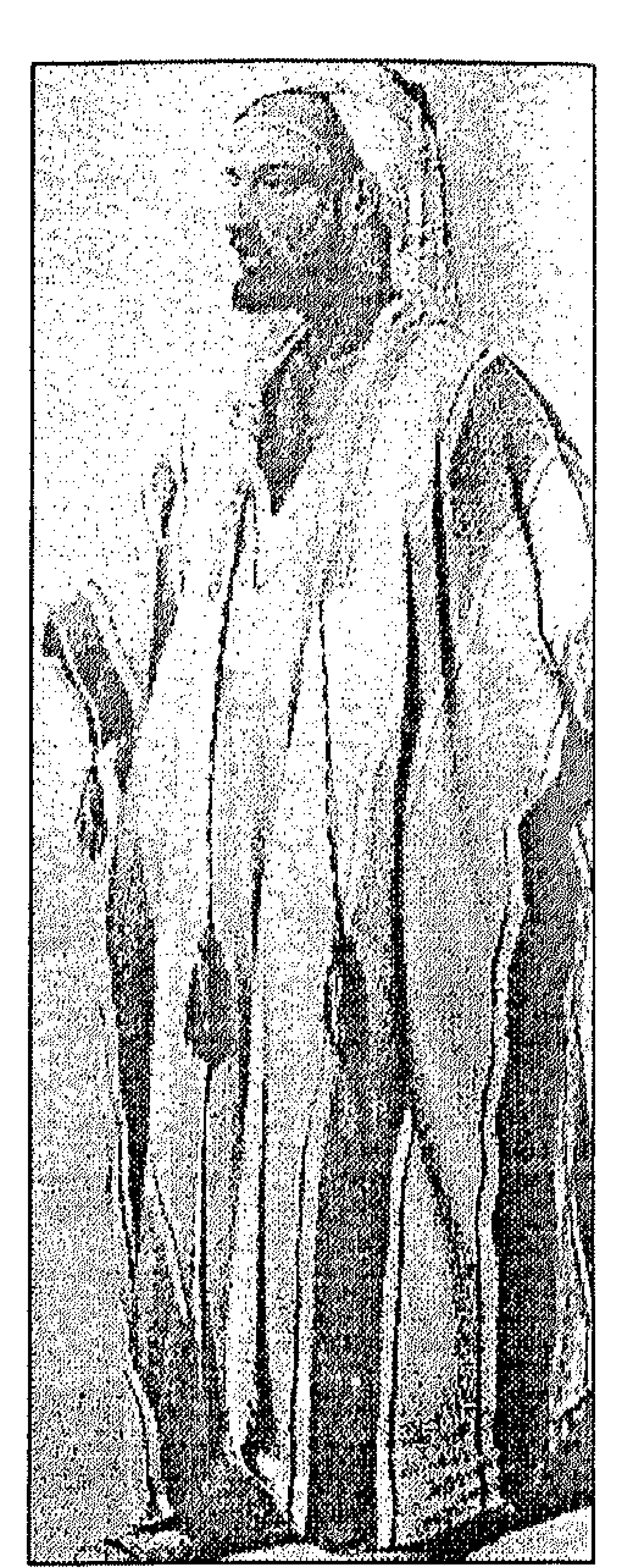
الشمعدان (للفنان أبو العنين)

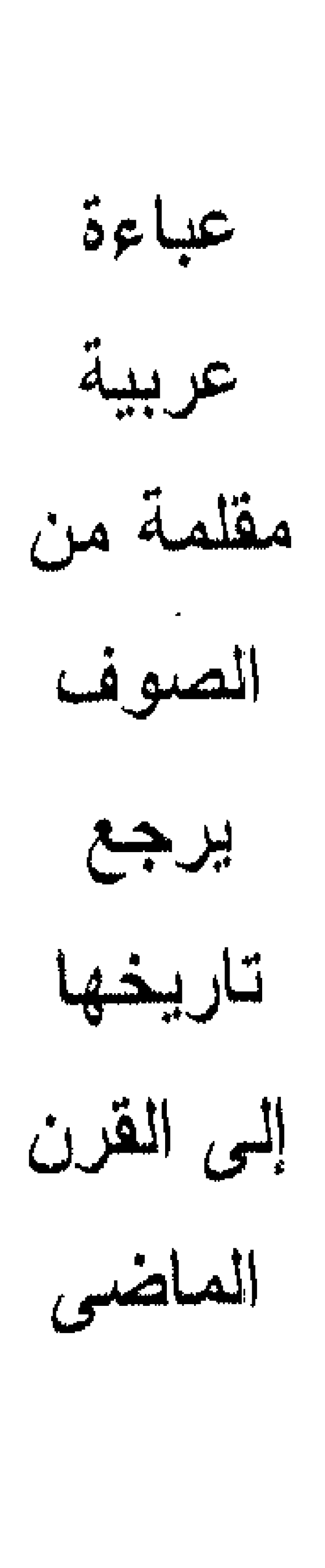


ملابس قبائل البشايه من النوبة







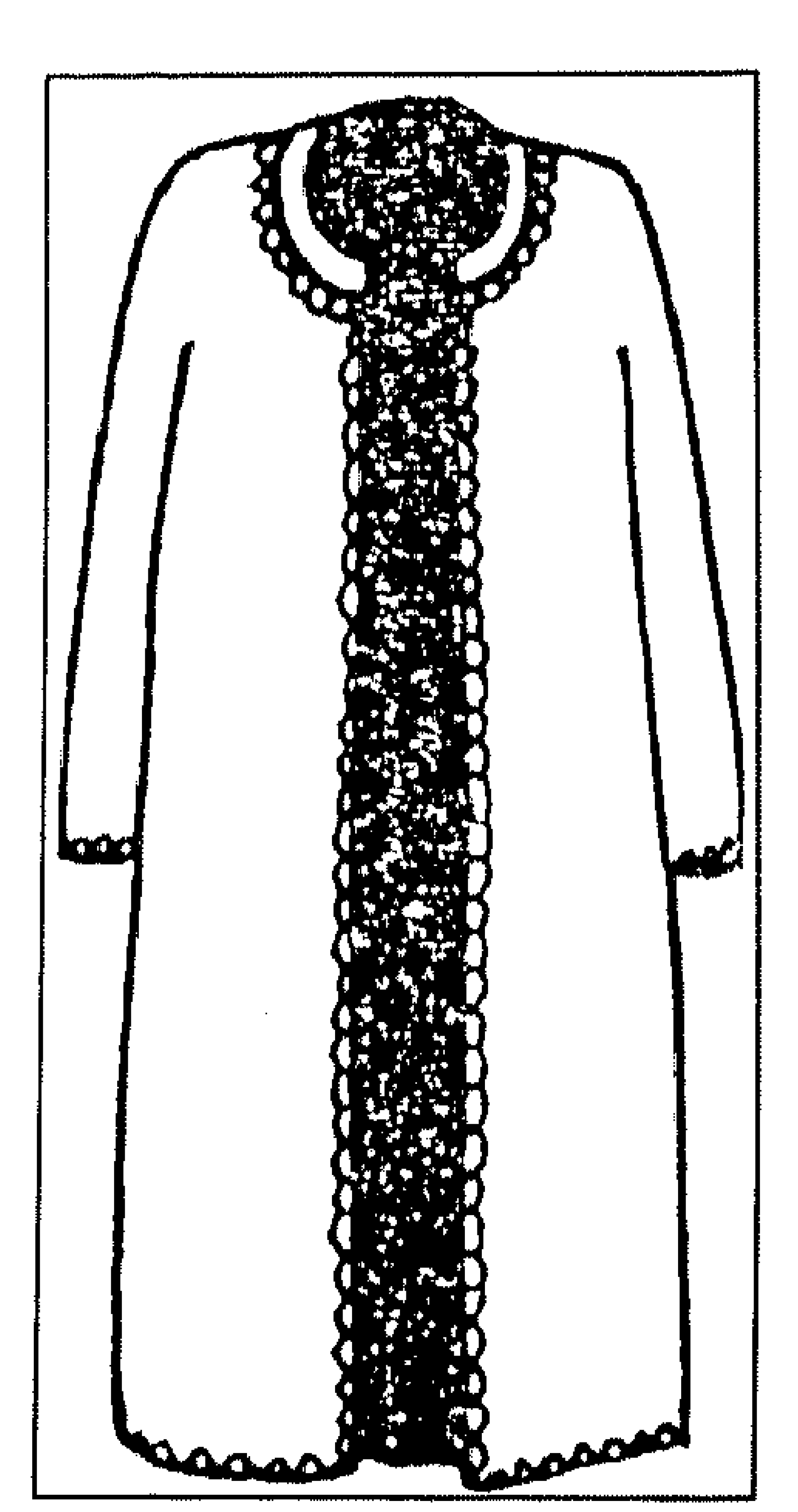


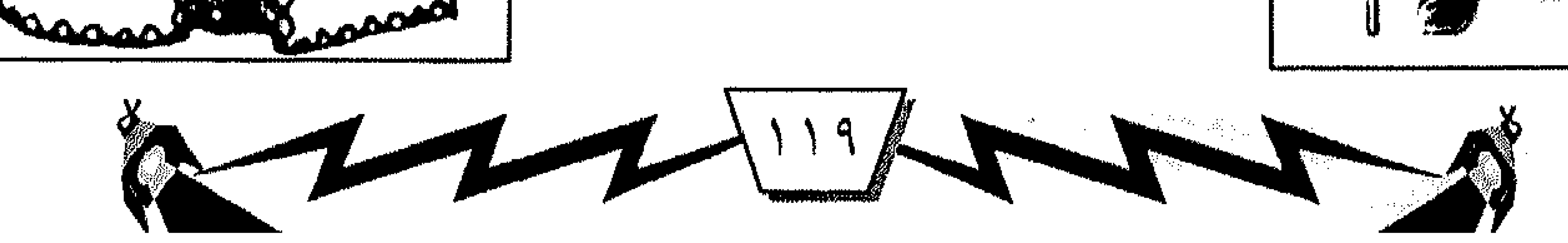
عباءة
عربية
مقلمة من
الصوف
يرجع
تاريخها
إلى القرن
الماضى



ملابس فلاحى

عربى - حضرى - سورى من دمشق





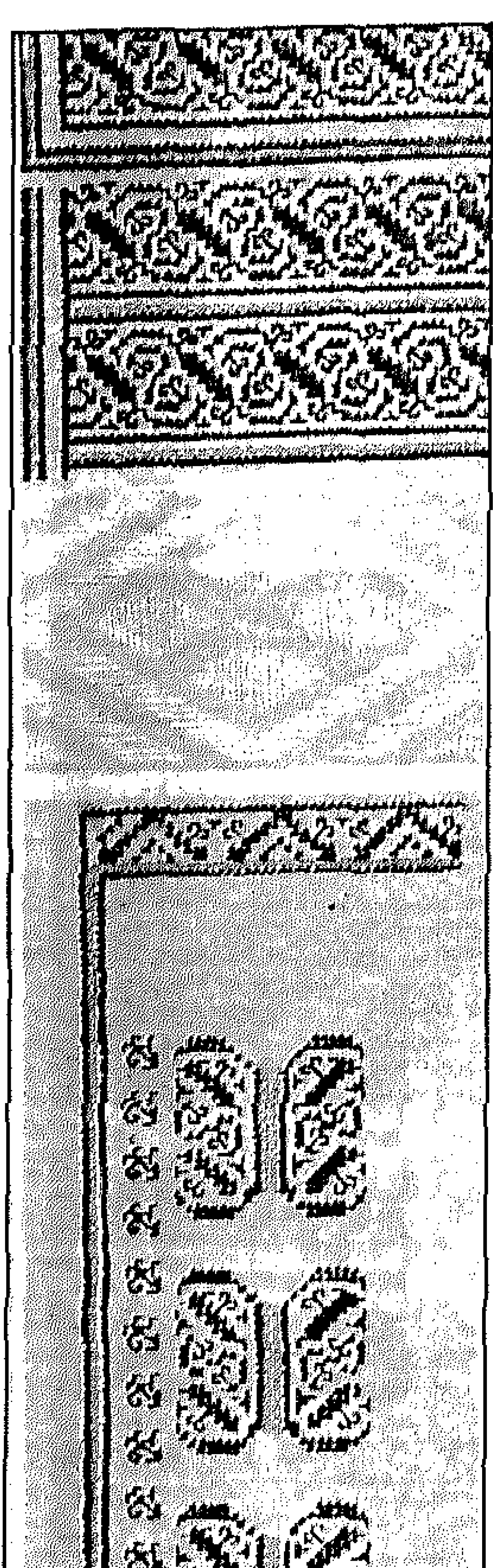


قامت الفنانة الرومانية "ألكسندرينا أتاخو" بعمل دراسة لملابس الفلاحين فى كل المناطق الرومانية، وقد صدر الجزء الأول من هذه الدراسة فى عام ١٩٣٩، حيث كرّست كل وقتها لمتابعة رصد الحياة الشعبية فى رومانيا، حيث عاشت حياتها فى بوخارست، ووضعت نصب عينيها الحفاظ على طبيعة الأزياء الشعبية التى تمتد إليها يد التعديل والتطوير، وحاولت أن ترصد التتابع فى صناعة الأزياء الشعبية ذات المضمون الفنىّ فى ثمانمائة لوحة.



وقد أدت مثل هذه الدراسة إلى التعمّق فى أفكار وتاريخ الجماعات الرومانية الشعبية من خلال تتبع تطور استعمالها لأبسط قطع الأزياء الشعبية حتى وصلت إلى ما وصلت إليه من استعمال الأزياء التقليدية الحالية الفنية بطابعها الفنىّ وزخارفها المتعددة.









ملحق رقم (٣)



تصميمان لأزياء من باليه "علاء الدين"، طبع أنجلمان، من واقع تصميم جارنري، متحف فيكتوريا وألبرت



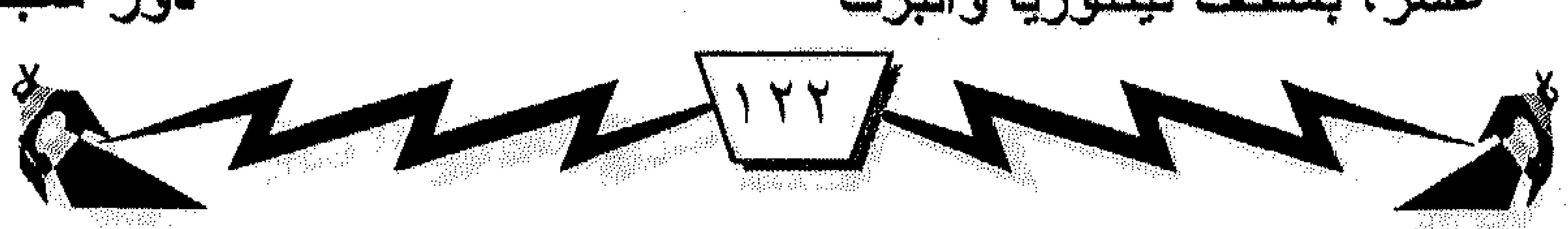
تصميم زى باليه "أولمبى" طبع أنجلمان، تصميم جارنرى بمتحف فكتوريا وألبرت



تصميم زيين مسرحيين فرنسيين من منتصف القرن السابع عشر، بمتحف فيكتوريا وألبرت



زىّ موليير فى دور سجاناريل





زى جيري بلاكيكر، ١٧٨٠ حفر أنجوس، تصميم رايلي مجموعة انتهوفن فيكتوريا وألبرت

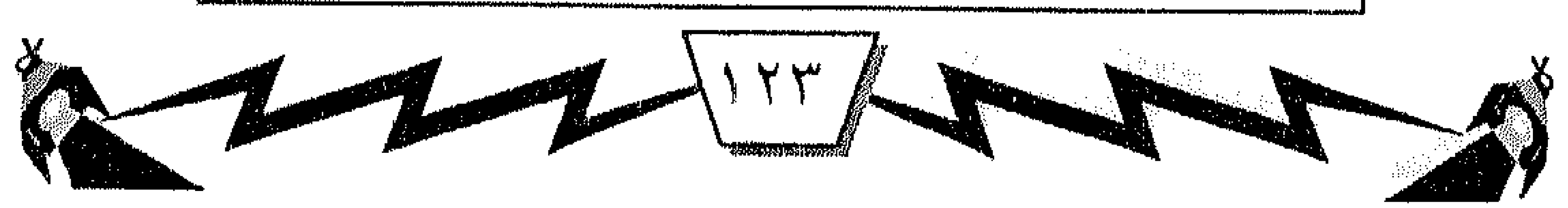


زيّ ماكلين في دور شايلوك ١٧٨٠ حفر أنجوس، تصميم رايلي مجموعة أنهوفن فيكتوريا وألبيرت



يونانى

إغريقى





مشهد من مسرحية عنترة



مشهد يبين ملابس العرض التاريخى (أبو زيد الهلالى)

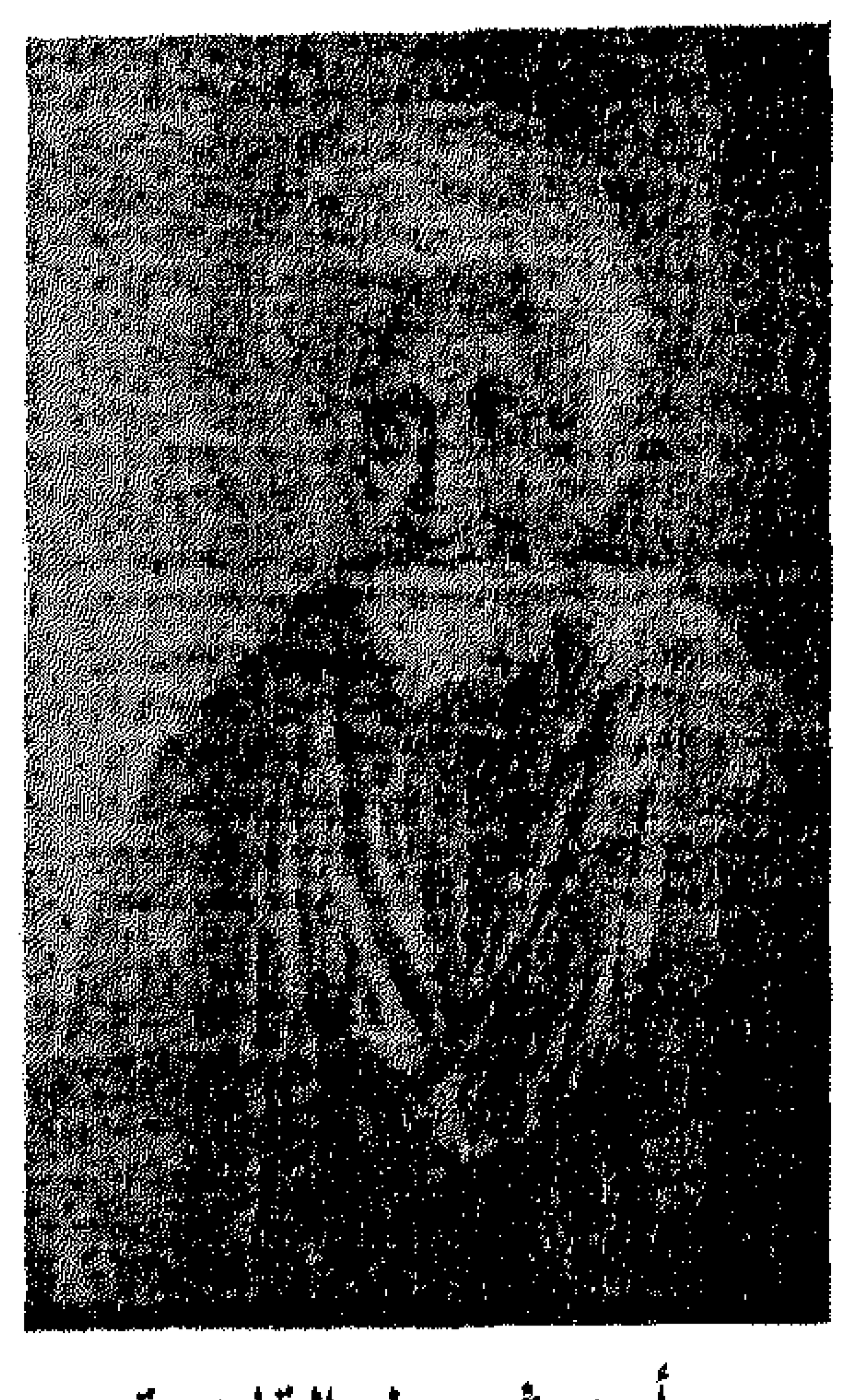
ملابس مسرحية الشطاريقدمها مسرح الغد ٢٠١٠من تصميم فادى فوكيه

تصميمات للتجار





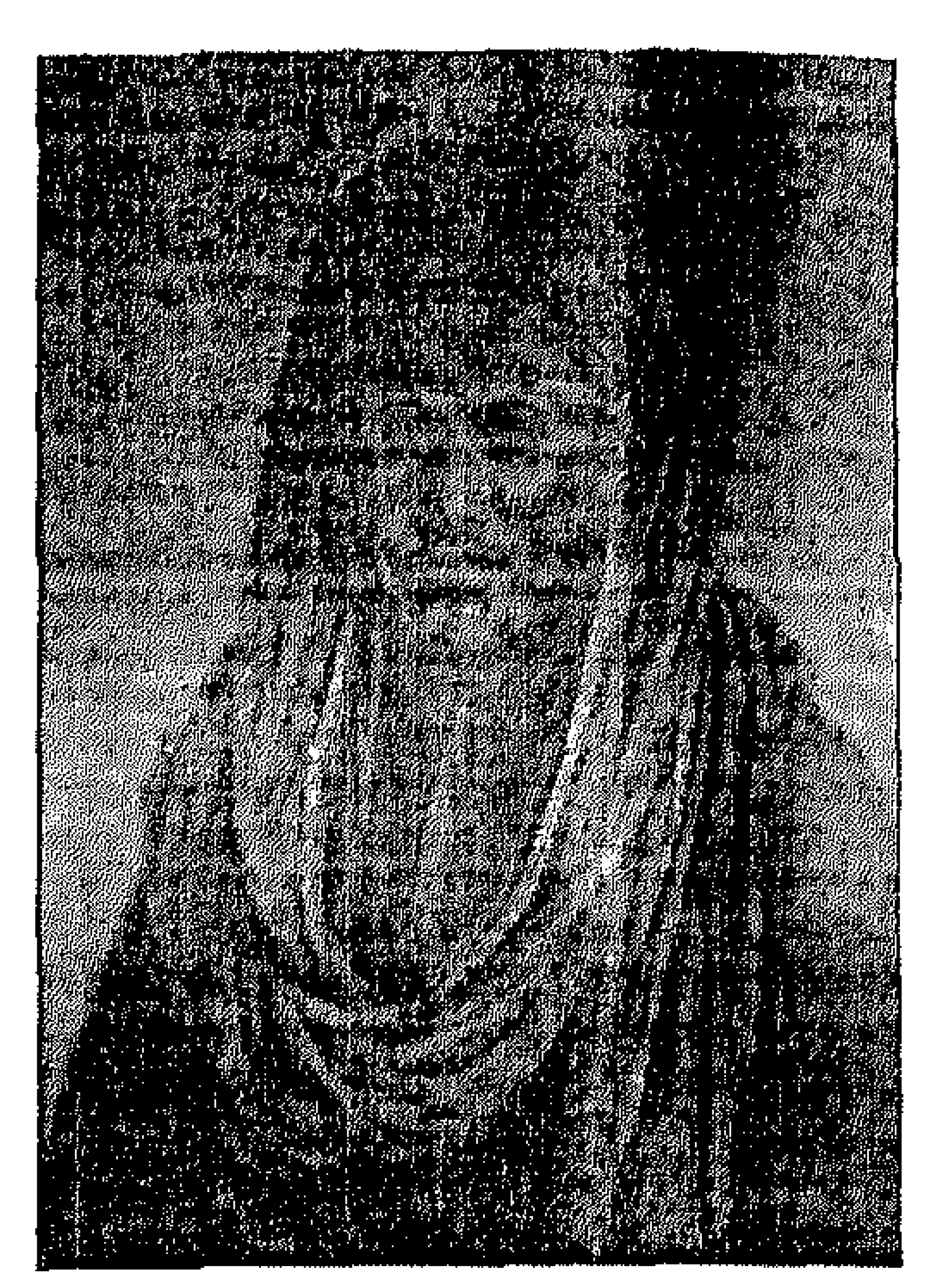




أحد شيوخ القاهرة



طفل سكندرى



مطران حبشى



مشهد من الملك لير على مسرح لاخوتى فى الاتحاد السوفيتى يقوم الممثل التراجيدى العظيم كاسيمون (لير) والفنانة نازاروفا (كورديليا)



(عطا الله) عن عطيل كما قدمت فى الصعيد

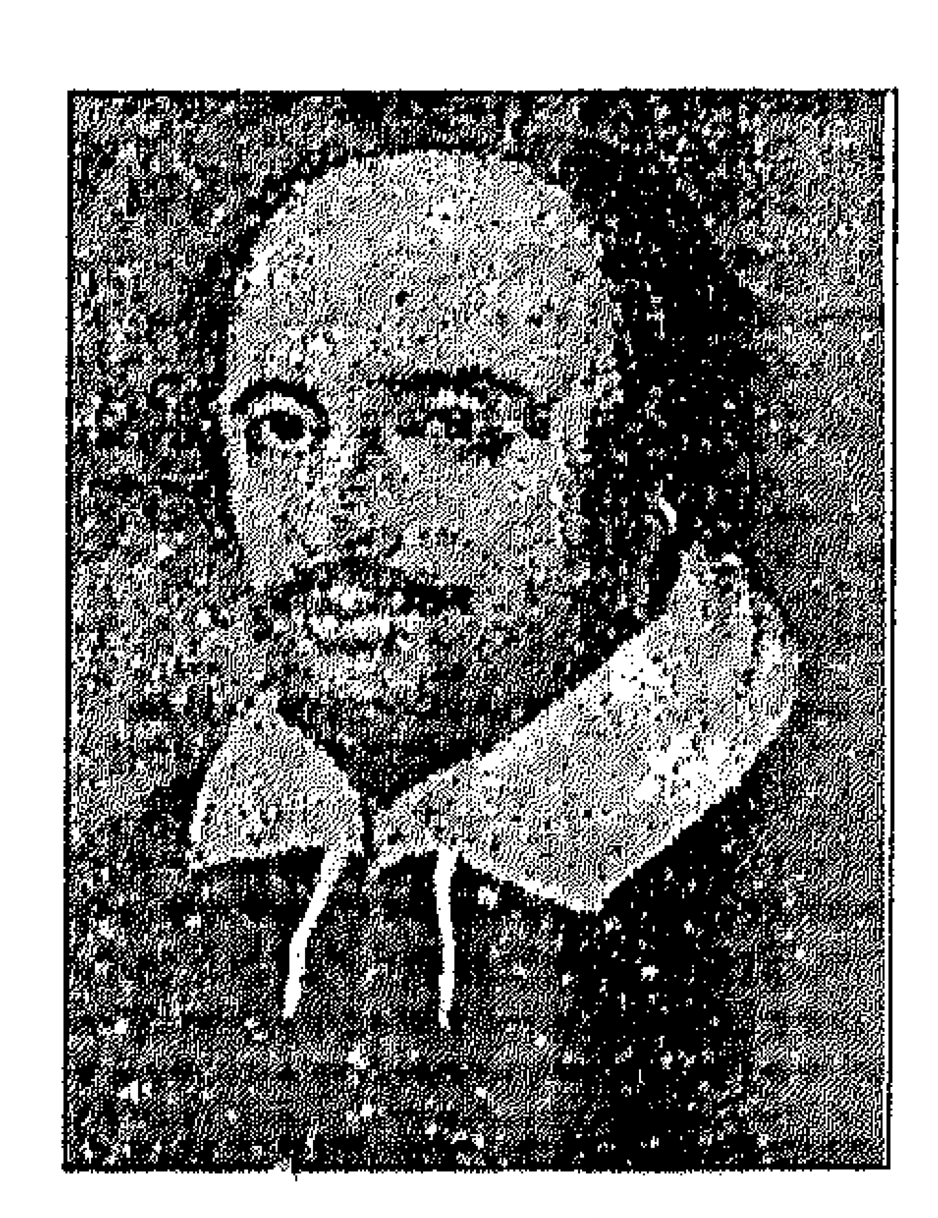


ستانسلافسكى فى دور عطيل





"عطيل"
افتتح بها المسرح
العالمى بالقاهرة
موسمه الأول
(١٩٦٣- ١٩٦٤)



شكسبير

✍ فى يوم الأحد ٢٣ أبريل عـــــــ١٥٦٤ــام بينما كان الانجليز يحتفلون بيوم القديس جورج، وضعت مارى آردن زوجة شكسبير ثالث أبنائها. عُمّد بعد ثلاث أيـــام باســم وليـــام شكـــسبير، وانتُخب والده شيخًا لبلده، سترانفورد أون آڤون، فى العام التالى رئيسًا لمجلس البلدة بعـــد ذلـــك، وكانت الأم تقصّ عليه الحكايات الشعبية وعلمته حروف الهجاء.

✍ فى السابعة من عمره تعلم اللغة اللاتينية وحفظ تصريفات أفعالها.

✍ بدأ فى دراسة مسرحيات "تيرانس Terrance" ذات البناء المحكم.

✍ كان والده بحكم منصبه يشاهد عروض الفرق المسرحية الزائرة لإجازتهـــا قبـــل عرضـــها للجمهور إن لم يكن بها من الناحية السياسية والدينية ما يمنع عرضها.

✍ بدأ يكتب الشعر في السادسة عشر من عمره ثم سافر إلى لندن.

✍ وفى فترة وجيزة كتب ٤ مسرحيات قدمتها فرقة الأدميرال.

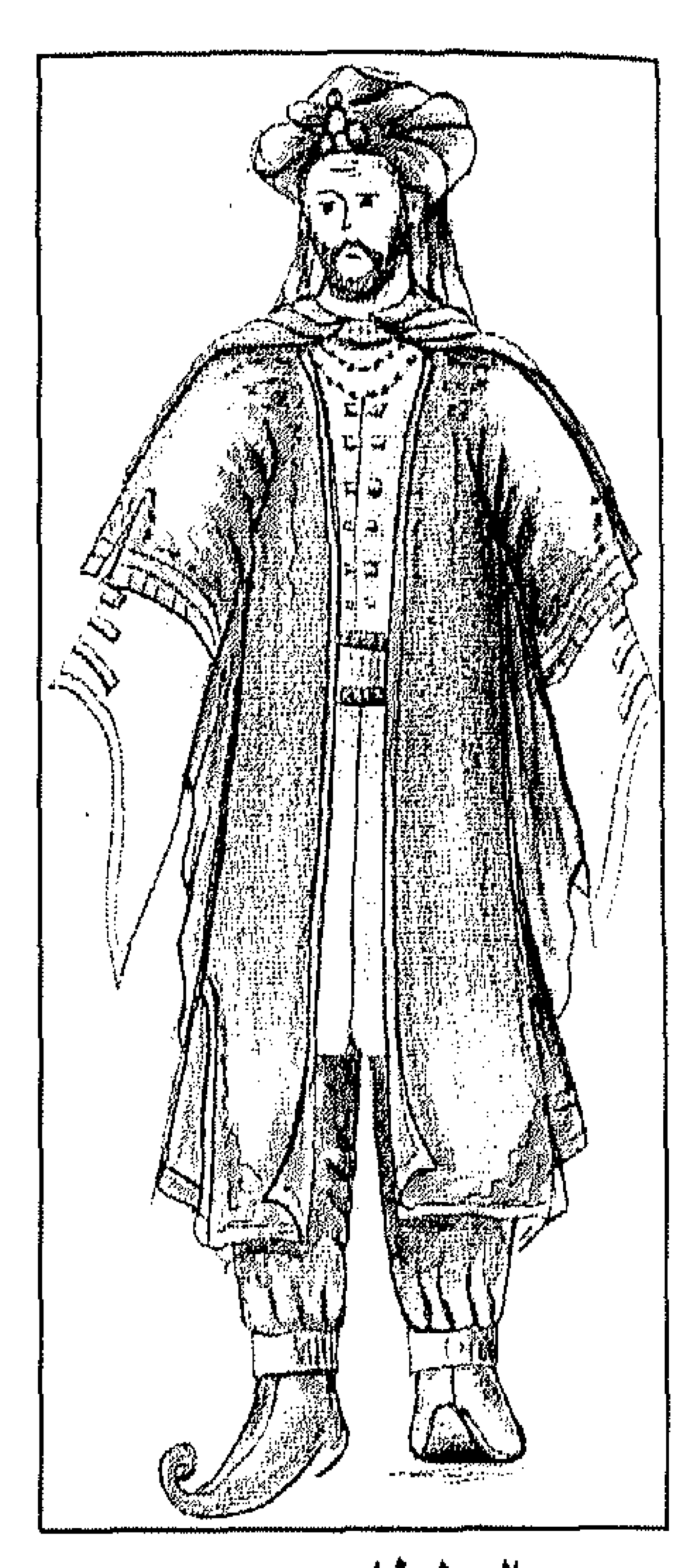
✍ ومات بعد اثنين وخمسين عامًا بعد أن ترك للعالم ستًا وثلاثين مسرحية.



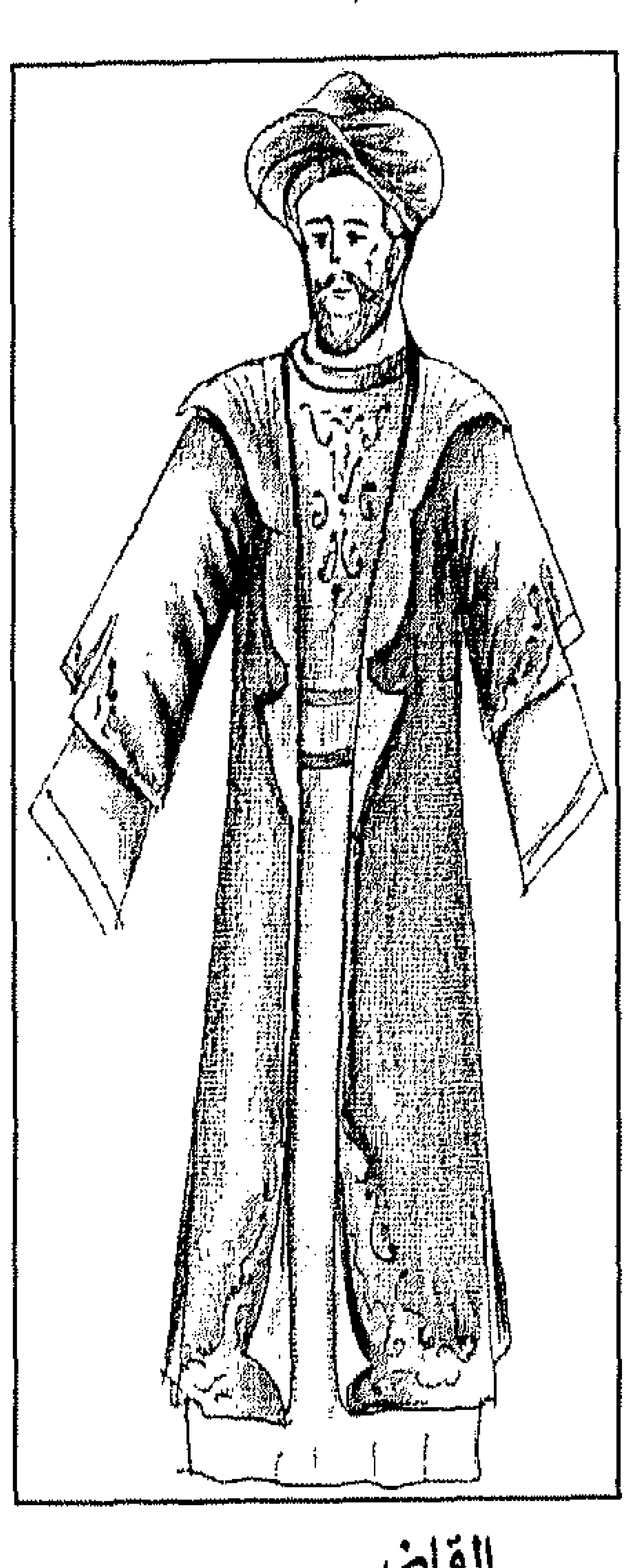
مجموعة صور لمسرحية "الزوبعة" بعد أن تمّ إلباسها الثوب اليمنى، باللهجة والموضوع والديكور والملابس، كما هو موضح.



مسرحية الشطار تصميم فادى فوكيه



السلطان



القاضى



والى الشرطة..



أسكتشات الملابس قبل التنفيذ



الملابس بعد التنفيذ أثناء العرض طبقاً للتصميمات والرسومات





بعض ملابس لمسرحية بركات - انظر الجزء الخاص بالسينوغرافيا باب (الديكور).



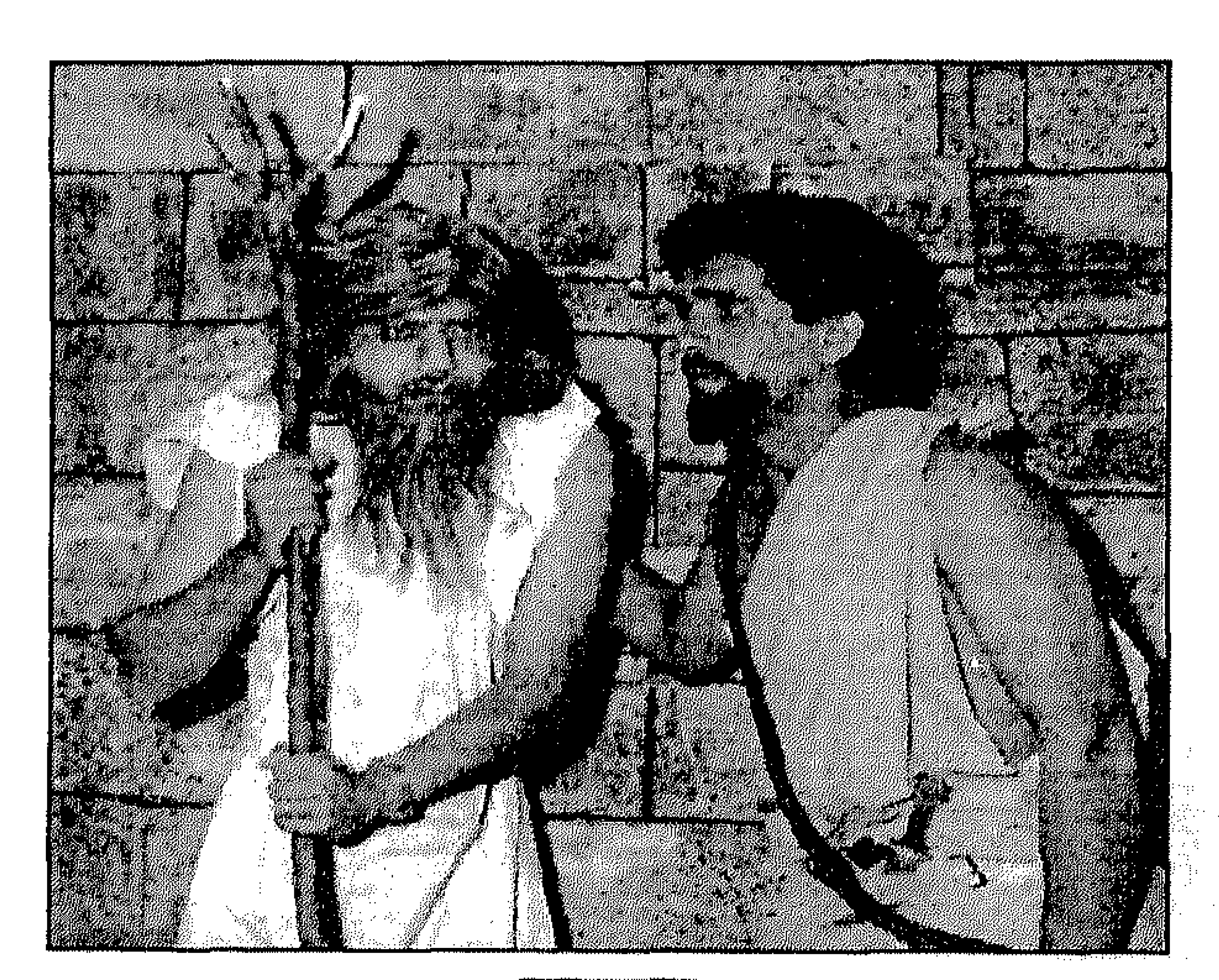
السلطان　　حارس　　الأمير

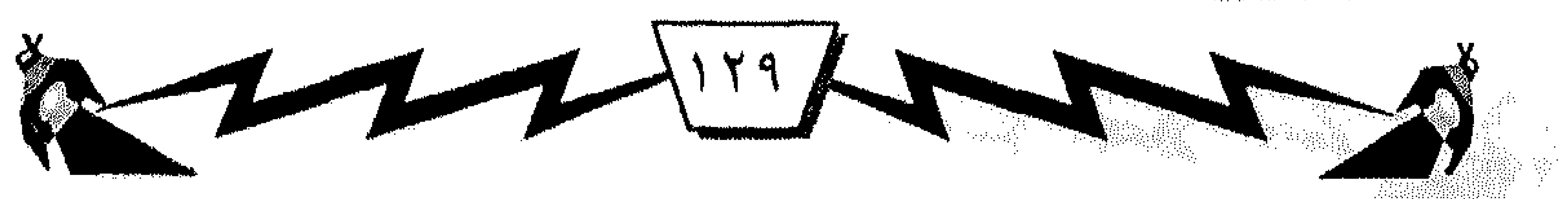


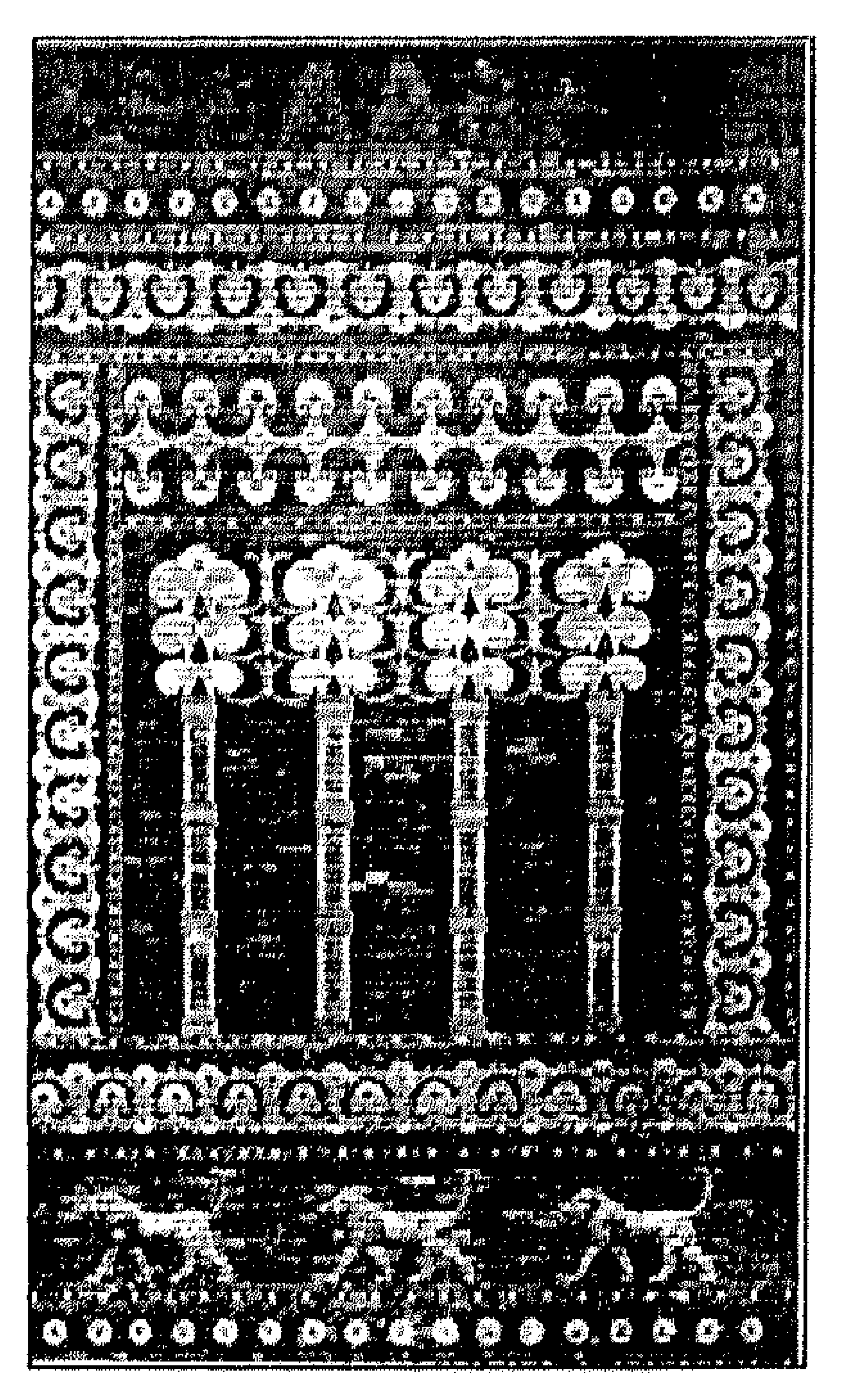
بعض ملابس من
مسرحية (البطل)
انظر الجزء
الخاص
بالسينوغرافيا



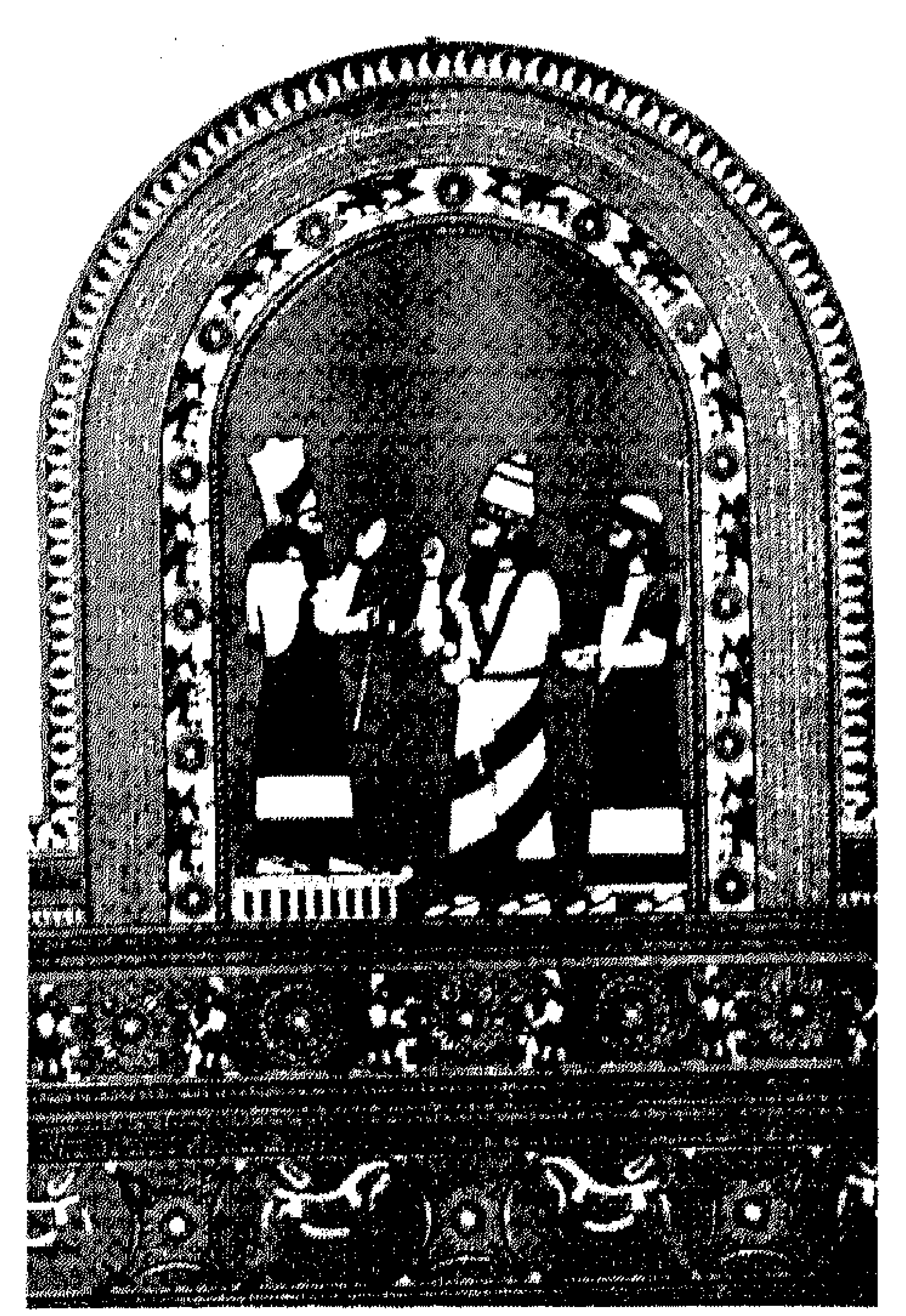








زخارف مشكلة من طوب الخزف الملون وهو جزء من جدار فى قاعة العرش فى قصر بابل القرن السادس ق.م (متحف الدولة ببرلين).



نقوش جدارية تبين المثول بالملابس الزاهية أمام الإله الذى نادراً ما يظهر فى النقوش الآشورية القرن الثامن ق. م).

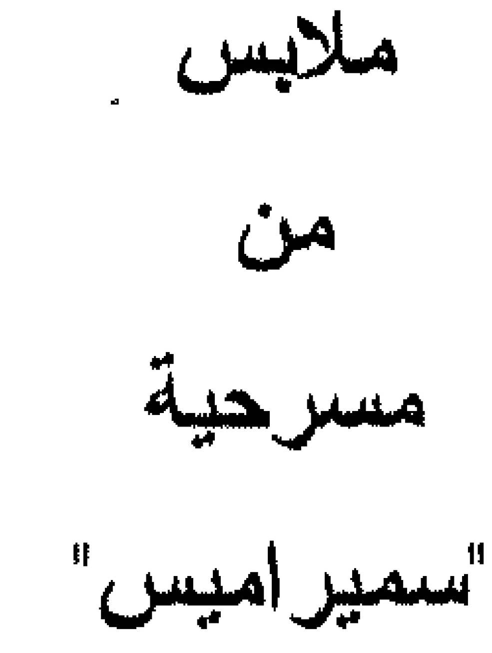


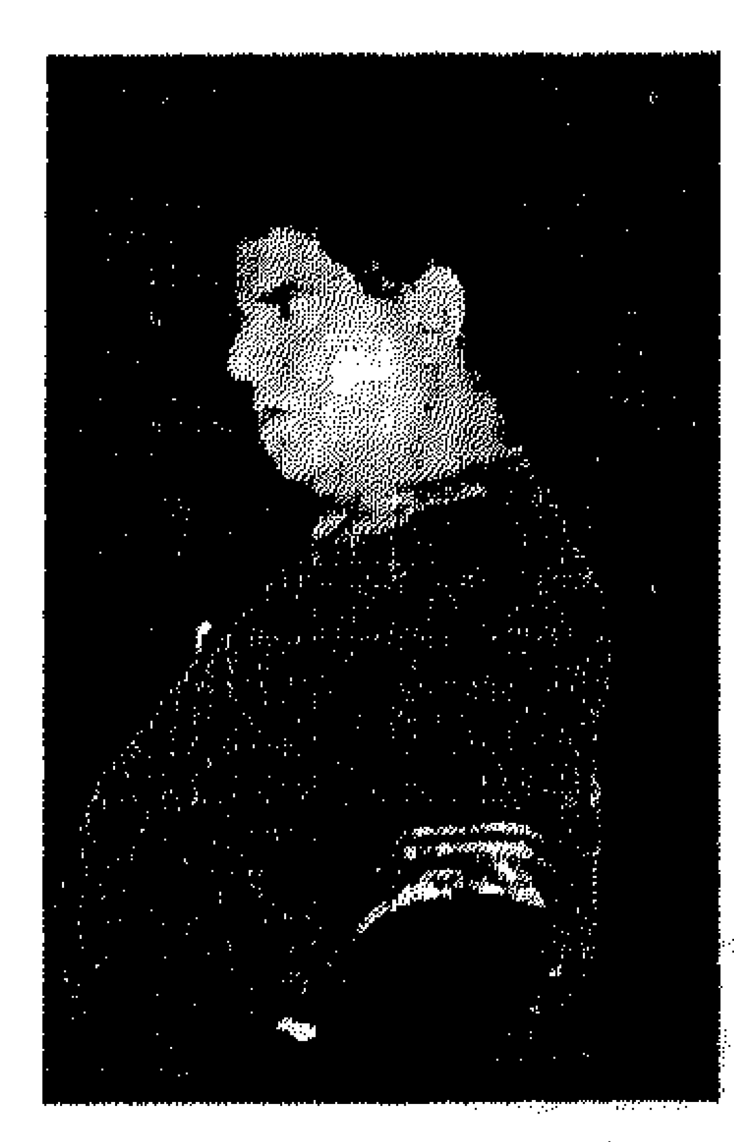
ملابس

من

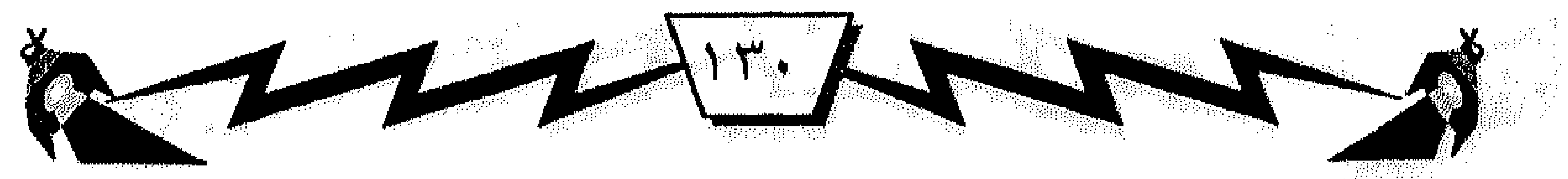
مسرحية

"سميراميس"



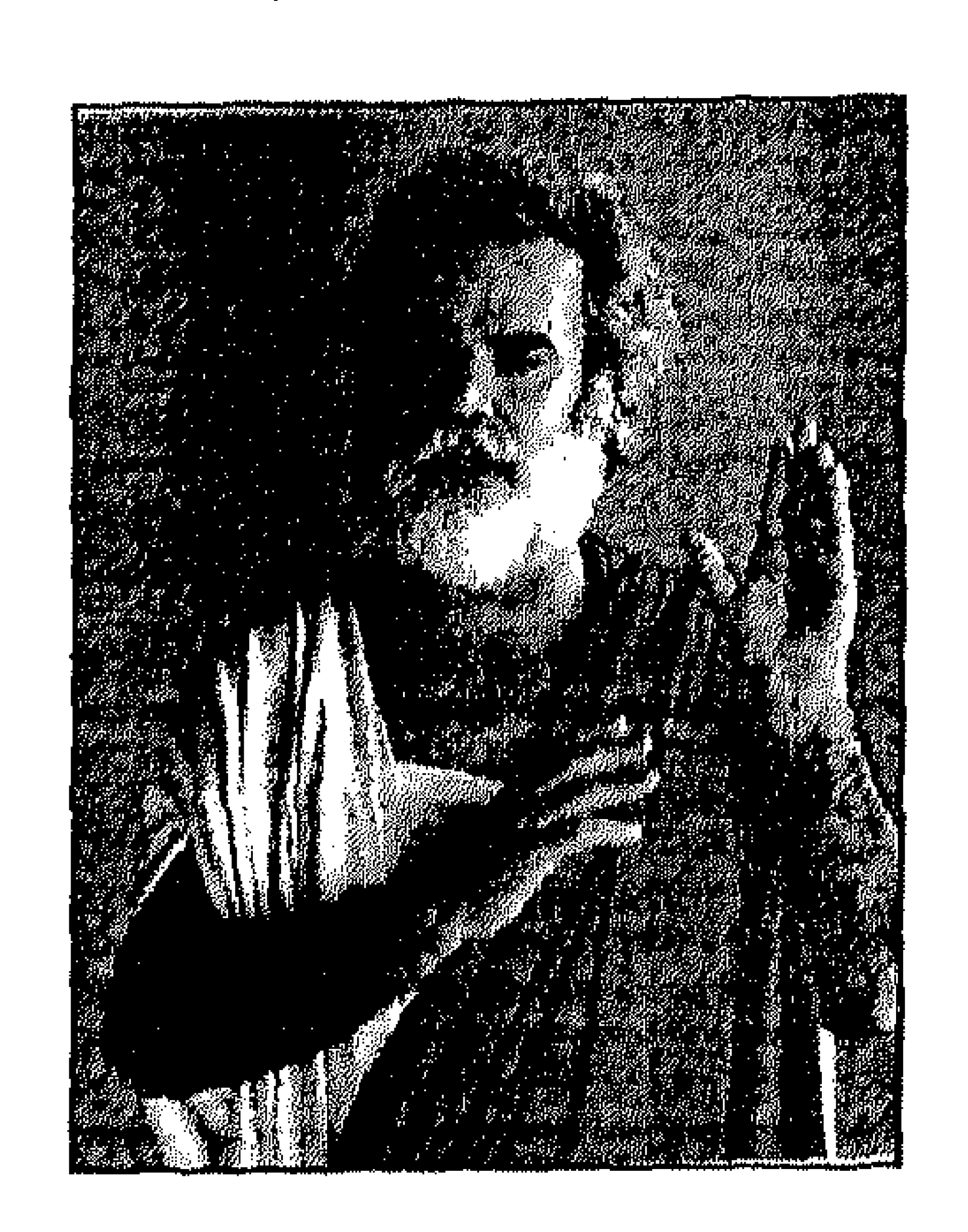






لمنصور الرحبانى – مصمم الأزياء: غابى راشد (لبنانى الجنسية) قُدمت على المسرح الكبير بدار الأوبرا ١٩٩٩





سقراط الفيلسوف

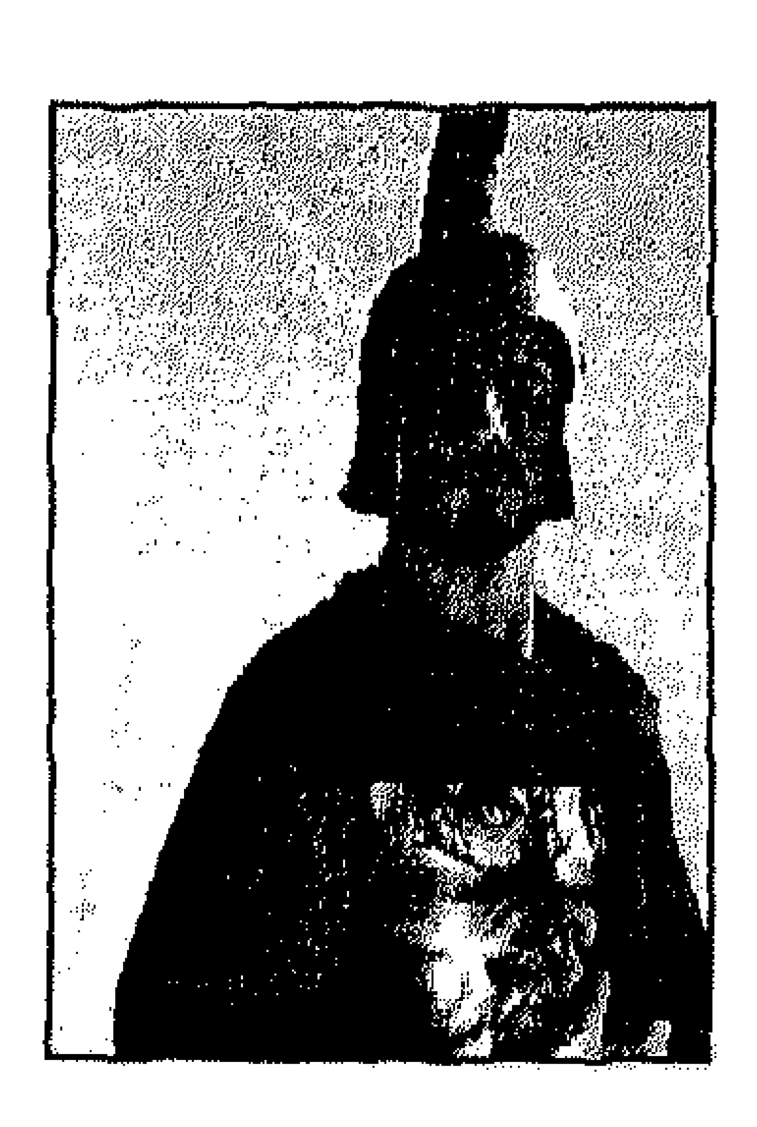


كزنتيبى، زوجة سقراط





ثيودورا إحدى تلاميذه



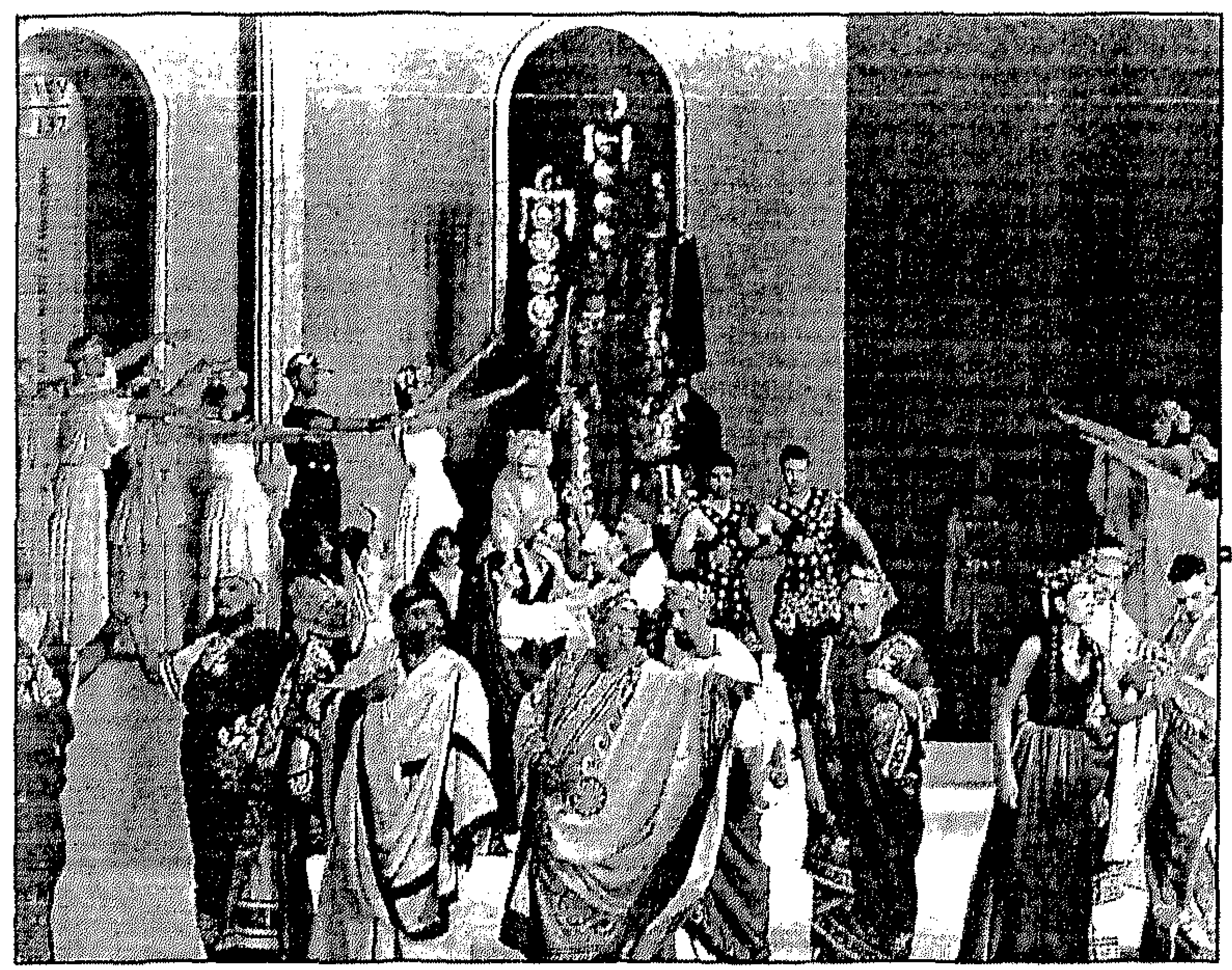
ضابط



كريتون صديق سقراط

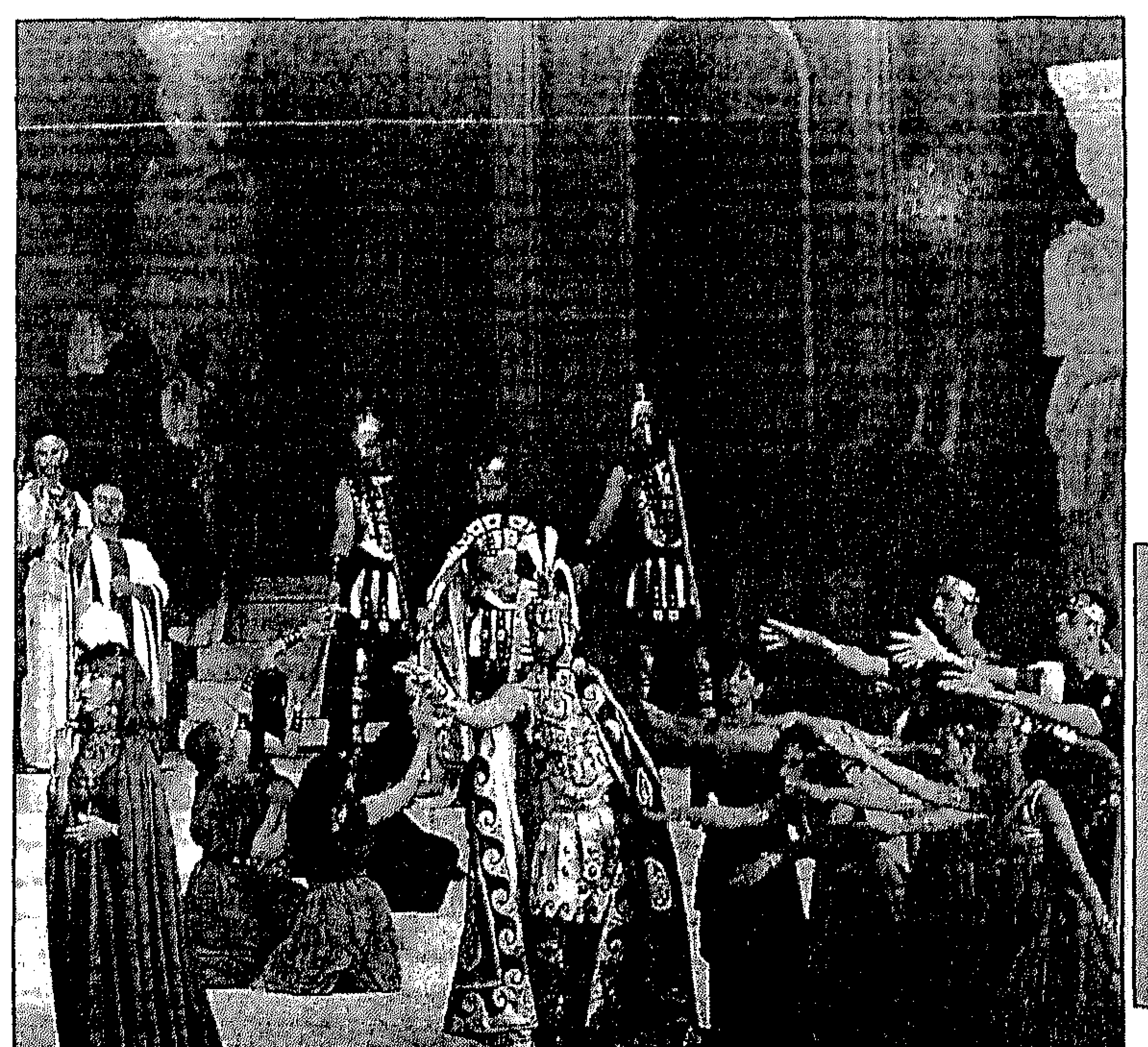



أفلاطون أحد تلاميذ سقراط




رئيس وفد
الفينيقيين


القائد
الاسبرطى

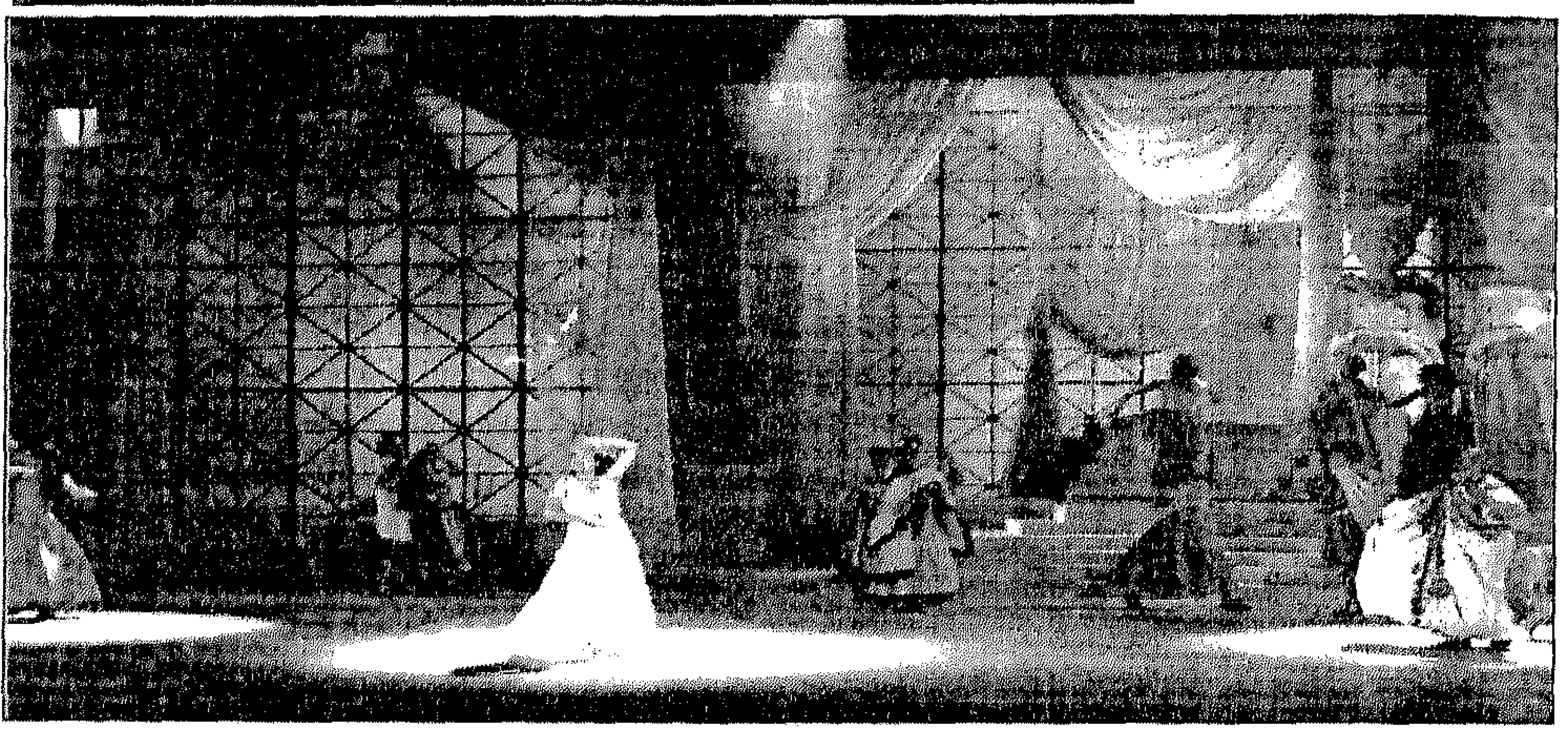


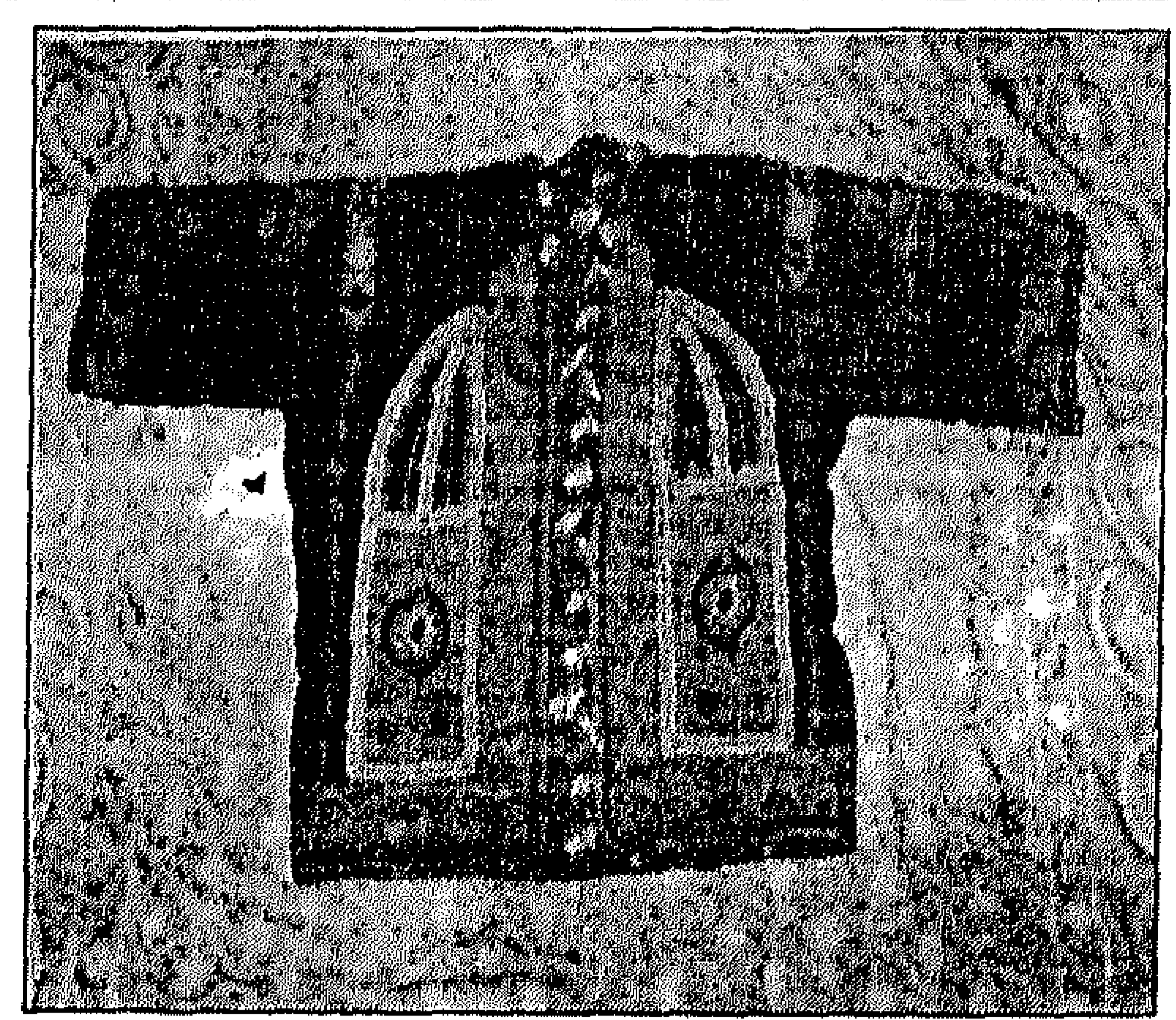

القاضى





مشاهد من
مسرحية
"آخر أيام
سقراط"





تقصيرة من بيت لحم وبيت جالا، القماش من المخمل القطنى، والتطريز قطبة تلحمية "تحريرة"، والخيطان من القصب الذهبى مع الحرير



ثوب من معان، والذى يبدو فى الصورة هو جزء من الثوب، وعادةً يُرتدى فوقه قفطان الكمخ، ويُسمى "السبع ملوك"، وهو زىّ مناسبات

منظر أمامى وخلفى لثوب من السلط



ثوب من بيت لحم، يُسمى "ملك" قماشه منسوج من خيطان الكتان والحرير معًا بقصد أن يكون متينًا. والتطريز بخيطان القصب الذهبية مع خيطان حريرية



محمد على باشا الكبير



مشهد من مسرحية "ليلة فى قصر الرشيد"



شخصية داوود من قصة "داوود وجليات"، ماريونيت، ألمانية



ملاك يهبط من السماء على الرعاة، وهو مشهد لا يمكن تنفيذه على المسرح الآدمى، ماريونيت

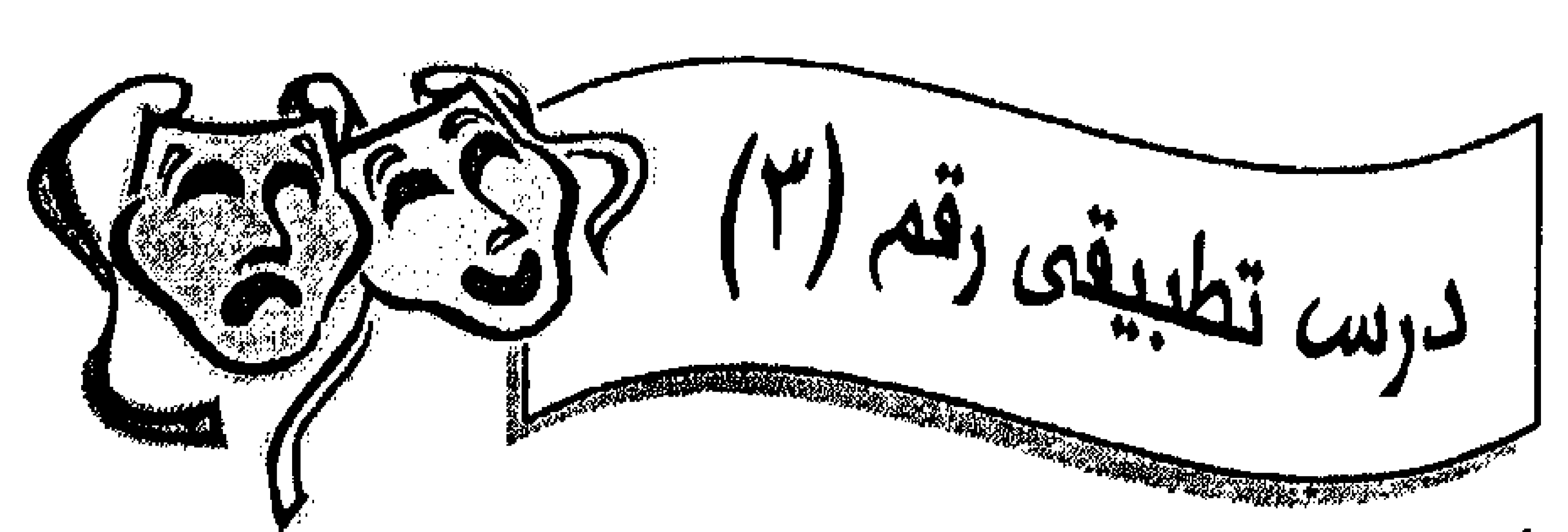


مشهد من مسرحية "أنتيجونا" التى قدمها المسرح المصرى (شعبة المسرح العالمى) فى موسم ١٨٦٥م



مسرحية فيدرا التى استوحاها مؤلفها "راسين" من المسرح الإغريقى وتُعتبر إحدى أهم معالم تراث المسرح الأوروبى منذ أُعيد اكتشاف الإغريق فى عصر النهضة وحتى اليوم – كما قُدمت على مسرح الكوميدى فرانسيز فى باريس



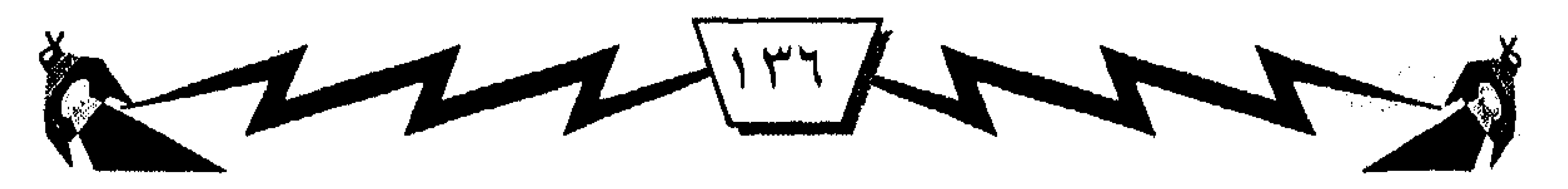


يساهم المخرج بالرأى مع مصمم الملابس، كما ساهم مع مصمم الديكور. وقد يفضّل أن يكون مصمم الملابس والديكور معًا فنانٌ واحد، حتى يستطيع أن يساعد برؤيته وعمله فى توصيل التوجّه الذى ينتهجه المخرج فى تنفيذ عمله، كما حدث مع "جوردون كريج Gordon Craig" عندما استدعاه "ستانيسلافسكى Stanislavski" إلى موسكو ليصمم بـ "مسرح الفن" مناظر وملابس مسرحية هاملت- التى مازالت تثير الجدل حولها—حيث قام بوضع تصميمات الملابس لتدعم أجواء المسرحية وتكمل الأفكار والألوان الخاصة بالديكور.

فلاشكّ أن الأزياء تلعب دورًا مهمًا فى التكوين الجمالى، وذلك باللون والشكل، إلى جانب الأكسسوار، ضمن العملية الإخراجية، ويُخطط لها عند وضع المنهاج الذى يسير عليه المخرج، بحيث تتمّ ملاءمة الأزياء مع مختلف أدوات التمثيل.

وتتخذ العلاقة بين المخرج ومصمم الملابس شكلاً يؤكد على التعاون فى عمل مشترك يتسم بالتعاطف، ويتمّ على أساس أهداف فنية مشتركة تتطلبها ضرورة الإخراج، حيث يتأثر نموّ ونجاح العمل بوحدة عناصر العرض بعضها مع البعض، حتى يدخل إلى مرحلته الأخيرة بعمل بروفة خاصة للملابس، وقد تكون قد سبقتها بعض البروفات لبعض قطع الملابس قبل انتهاء تنفيذها بشكلٍ نهائى.

ونأتى إلى مثالٍ مهمّ للدور الذى يقوم به المخرج ومصمم الملابس، وعلاقتهما الفنية والفكرية فى مرحلتى التصميم والتنفيذ، من خلال ما ذكره الأستاذ/ نبيل الألفى فى دراساته الممتعة عن العديد من الأعمال التى أخرجها. والأستاذ/ نبيل الألفى، لمن لم يعرفه من الشباب والهواة حديثى التجربة، هو مخرج مسرحى، إلى جانب كونه ممثلاً جادًا، أعطى الكثير للمسرح. وقد حدد لنفسه هدفًا من البداية، فعمل أستاذًا فى المعهد العالى للفنون المسرحية، ثم عميدًا للمعهد، كما شغل منصب مدير المسرح القومى، ثم رئيسًا للهيئة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية. قام بإخراج العديد من الأعمال المسرحية، منها المسرحيات العالمية، ومنها مسرحيات مصرية. أذكر من هذه الأعمال: شمشون ودليلة – بيجماليون – ماكبث – قهوة الملوك – دموع إبليس – إيزيس. وهذه المسرحية الأخيرة، "إيزيس"، هى التى سنأخذ منها درسًا، من خلال ما قاله نبيل الألفى عن "الملابس" أثناء إخراجه لها، وطرحه تجربته الإخراجية أمام الشباب من تلاميذه، ليس كناقدٍ متخصص وإنما من وجهة نظر وبأسلوب رجل المسرح، وذلك ضمن مجموعة دراسات ضمنّها كتاب بعنوان "الإخراج المسرحى – خلق عامل فنىّ مركّب". وسنتناول منه ما قاله عن



عنصر الملابس، بعد أن أوضح وجهة نظره كمخرج فى النصّ الذى كتبه توفيق الحكيم، وتعرّض للعناصر الإخراجية والمشاكل التى واجهت نماذج الملابس والإشراف على تنفيذها. ورغم ما قد يبدو من ضآلة أهمية هذه المشاكل، إلا أنها شديدة الخطورة، فها مزيجٌ من المشاكل الفنية والإدارية معًا.

ويحكي نبيل الألفى حكايته مع ملابس "إيزيس":

تفاهمتُ مع الذى سيقوم بتحقيق نماذج الملابس والإشراف عليها بالنسبة لكل شيء يتعلق بمهمته، وزوّدته إلى جانب ذلك بمذكرة وافية عن الملابس كما أريدها للشخصيات الرئيسية وللمجموعات على السواء. جاء فى هذه المذكرة مثلاً فيما يتعلق بالخط العامة لتكوين الملابس:

- يستوحى التاريخ الفرعونى فى الآثار والمراجع، لوضع تصميم الملابس من حيث القطع والتكوين، وكما كان هناك مجال للربط بين الماضى والحاضر كان ذلك أفضل (بالأخصّ ملابس الفلاحين والفلاحات والشعب).
- تشارك الملابس – من حيث الألوان – فى التعبير عن التكوين النفسى للشخصيات.
- ستحدد ألوان المناظر على ضوء ألوان الملابس، على النحو الذى يجعل من الشخصيات (الممثلين) محورًا لارتكاز النظر فى العالم المحيط بهم.

وكمثالٍ على أهمية هذا العنصر فى الصورة العامة للعرض نذكر هذه الملاحظات التى حددها المخرج فيما يتعلق بشخصية "إيزيس" البطلة الرئيسية فى المسرحية:

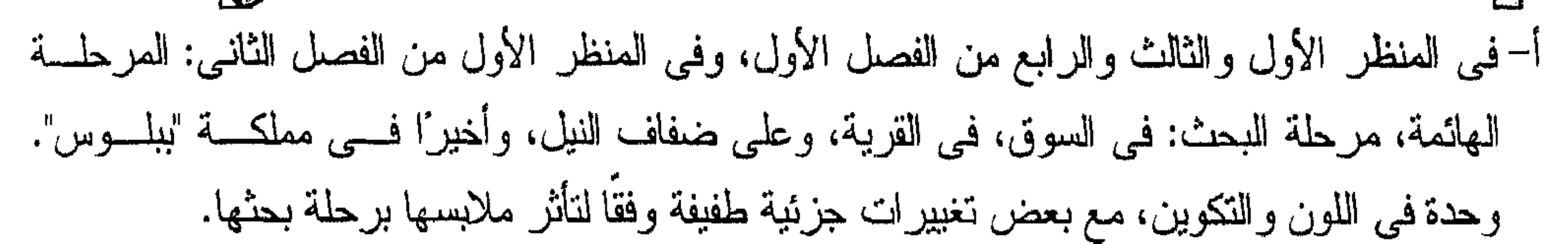
إيزيس (الآنسة/ أمينة رزق):

القطع المكونة لملابسها من الممكن أن تتألف فى الآتى: "ثوب أو رداء خارجى، قميص داخلى له حمالات على الكتفين، نقاب، حزام للخصر، غطاء رأس، غلالة شفافة أو قطعة فضفاضة من القماش لتتشح بها أحيانًا، صندل، ... ".

بعض الملامح الواضحة فى شخصيتها

- الوفاء الزوجى، الأمومة.
- تؤمن بقلبها، تستجيب لهمساته، وتتحرك بوحيه.
- إيجابية فى وفائها، ولها صبرٌ وجَلَد فى طريق بحثها وكفاحها، وهى صلبة غاية فى الصلابة فى اتجاهها نحو أهدافها البعيدة.
- لا يخلو سلوكها ولا تخلو تصرفاتها ن الفهم السياسى.
- تبدأ المسرحية وهى فى حوالى الخامسة والعشرين، وتنتهى وهى قبيل الخامسة والأربعين من عمرها.
- تبدأ هائمة، وتتطور نحو الصقل والتركيز، فقسمات تكوينها النفسى تتطور وتتبلور وتتركز خلال بحثها وكفاحها وتجاربها ومأساتها.





مراحل التغيير الرئيسية فى ملابسها وفقًا لبناء المسرحية

أ- فى المنظر الأول والثالث والرابع من الفصل الأول، وفى المنظر الأول من الفصل الثانى: المرحلة الهائمة، مرحلة البحث: فى السوق، فى القرية، وعلى ضفاف النيل، وأخيرًا فى مملكة "بيلوس". وحدة فى اللون والتكوين، مع بعض تغييرات جزئية طفيفة وفقًا لتأثر ملابسها برحلة بحثها.

ب- فى النظر الثانى من أفصل الثانى: بعد ثلاث سنوات، بعد أن استعادت زوجها وعاشت معه فى الخفاء عيشةً هادئة وأنجبت منه ولدًا. خصب أول الأمومة، وأول تفكيرها العريض فى الطريق السياسى.

ج- فى المنظر الأول والثانى والثالث من الفصل الثالث والأخير: بعد أكثر من خمسة عشر عامًا، مرحلة فيها جلال النضج، أكبر سنًا وأعمق تجربة، وأكثر صلابة.

اقتراحات الألوان

(من الممكن أن ننزع بها إلى المزج أو التدرج أو الانتقال الصريح وفقًا للمراحل السابقة).

- أزرق بلون السماء الصافية (يعبّر عن نقاء الشعور، والعاطفة الثابتة).
- شفافية وراءها الأحمر القانى (تعبر عن شفافية القلب فى إدراك الأشياء، وعن دمويته وحركته الدائبة).
- غلالة سوداء شفافة تختلط بشعر فاحم السواد مرسل عندما تكون هائمة، ومصفف عندما تكون فى حالة اتّزان.
- وأخيرًا الاتّشاح بالسواد، أو بالأزرق القاتم، أو بالرمادى المائل إلى السواد، يختلط مع رأسها بالشعيرات البيضاء (ويصحّ استخدام البنّى القاتم الذى يوحى بصلابة الصخر).

وتمضى مثل هذه الملاحظات بالنسبة لملابس الشخصيات الرئيسية فى المسرحية: توت، وأوزيريس، ومسطاط وطيفون. وبالنسبة لملابس المجموعات المشتركة فى العرض.

لكن الذى حدث أن ملابس الأبطال جميعًا لم تسلم من الزركشة والنمنمة، كما أن المسئولين عن إعداد الملابس قد اشتروا أقمشة فاخرة لملابس الشخصيات الرئيسية فنفذ الاعتماد المخصص للملابس، وبقيت المجموعات من الجند والحرس والشعب... بلا ملابس! ولم يبقَ على موعد العرض سوى أسبوعٍ واحد!...

ماذا يستطيع المخرج أن يفعل؟ لم يكن بوسعه أن يتركهم يصعدون إلى خشبة المسرح عرايا أو بثيابهم العصرية. كذلك لم يكن بوسعه أن يلبسهم ملابس من طراز لويس الرابع عشر أو السادس عشر التى كانت تغصّ بها مخازن المسرح القوميّ فى ذلك الوقت.

وبقيت المشكلة حتى علم بها وزير الإرشاد القومى آنذاك (الأستاذ/ فتحى رضوان)، فاعتمد مبلغ ستين جنيهًا حتى يتيسّر لبقية الأبطال أن يجدوا الرداء الذى يربطهم بالمسرحية وعالمها!

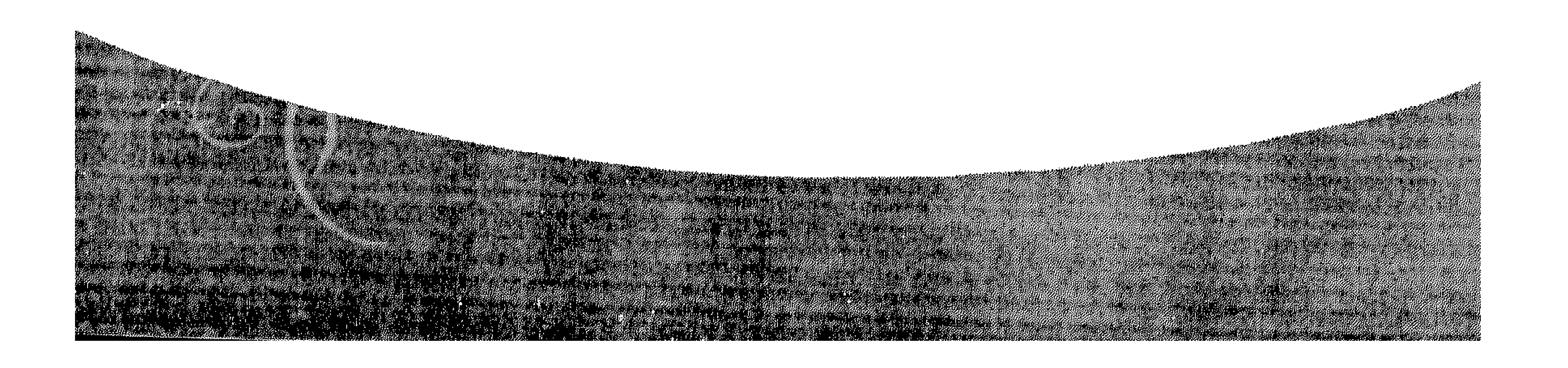


الباب الرابع

الأثاث والمهمات

المشهد الأول الأثاث والأسلحة والإكسسوار

المشهد الثانى نماذج متنوعة





على من يتولى تصميم الديكور والملابس أن يكون ملمًا بالأشكال المختلفة لوحدات الأثاث منذ العصر البدائى، مرورًا بالعصور الأخرى على اختلافها، من الفرعونى والأشورى والبيزنطى والإغريقى والرومانى وعصر النهضة وصولاً إلى العصر الحديث، بحيث تكون عندنا ذخيرة كبيرة من هذه الأشكال، سواء فى الأثاث أو الأسلحة أو المهمات، حيث كان فى حياة الإنسان منذ أن خرج آدم وحواء من الجنة ثلاثة أشياء هامة: هى السكن – المقبرة – المعبد، حيث تعرض الإنسان البدائى للبرد والحيوانات المفترسة والمطر، ففكر أن يعيش فى كهوف، ثم تطور إلى الكوخ فبناه بالأخشاب من أشجار الغابات، ثم تطور أن يصنع الكرسى، ثم عرف النار.

ثم كانت الحضارة المصرية القديمة، ووجدوا فى المقابر أثاثات ذات أذواق عالية، كما وجدوا أقمشة مصبوغة، وصنعوا منها ملابس فى أشكال مختلفة كما ذكرنا سابقًا.

ولقد بدأ التاريخ عندما توصل الإنسان إلى معرفة فن الكتابة، قبل الميلاد بحوالى ٤ آلاف سنة، وقبل هذا التاريخ عرف العصر الحجرى القديم الآلات والأدوات المصنوعة من الحجر، ثم تطورت فأصبحت متقنة إتقانًا عظيمًا. ثم بعد ذلك استعمل المعادن المختلفة مثل النحاس والحديد، وتدرج إلى أن سخّر الحيوان وصنع المنسوجات والأوانى الفخارية، ثم عرفوا الزراعة التى أدت إلى استقرارهم فى الأرض على شكل قبائل، وهكذا. فكانت الصناعة وليدة الحاجة، وكما يقول المثل "الحاجة أم الاختراع" من نتائجها معرفته بالصندوق الذى يعتبر أقدم قطع الأثاث من حيث الشكل والتكوين، فكانت نماذج مختلفة من الحجارة مكعبة الشكل ومبنية من الصخور، كما وجدت بداخلها بعض الأوانى الحجرية



الصغيرة والأصداف. وبمرور الزمن صنع الصندوق من الخشب، كما اضطر لصنع أثاثه وأسلحته ولوازمه وقايةً لنفسه ودفاعًا عنها، ثم زخرفها بهجةً للناظرين.

الأثاث المنزلى: يقصد به متاع البيت سواء كان من الأشغال الخشبية أو خلافه، حيث المنفعة فى المنزل إلى جانب الراحة، فصنع المقاعد والأسرة والمناضد والخزائن... الخ.

وهكذا ظل يرتقى إلى أن زيّن بأغلى أنواع التطعيم، كما حفر بأدق أنواع الحفر (الأويما).

وبانتشار المنسوجات واستعمال الملابس كان لزامًا عمل أماكن لحفظها وصيانتها، فتطور الأثاث من صندوق إلى خزانة وغيرها مما يتمتع بها أهل القرن الواحد والعشرين بما لم يخطر على بال أهل العصور السابقة.

وأصبح لكل أمة أساليب خاصة تتسم وشخصيتها وظروفها الاقتصادية أو الدينية أو غير ذلك. فمثلاً اكتشفت فى قبور الفراعنة مجموعات كاملة من الأثاث المستعمل فى الحياة اليومية، ويرجع وجوده فى المقابر إلى اعتقاد المصريين القدماء فى خلود الروح. كما نشأ الفن البيزنطى فى جنوب أوروبا ثم اتجه شمالاً عن طريق إسبانيا إلى البحر الأبيض واستمر فى التطور حتى وصلت الزخرفة الداخلية إلى قمة جمالها مع بداية عصر النهضة.

ومن أمثلة طراز الأثاث الانجليزى مثلاً فى فترة العصور (١٥٠٠- ١٨٠٠) كان الأثاث المنزلى قبل تولى هنرى الثامن الحكم قليلاً ونادرًا، وكان أكثر الأثاث قبل ذلك كنسى الطابع. ولم تكن البيوت أو القصور مؤثثةً إلا بالقليل والضرورى من الأثاث (منضدة كبيرة، ونوعان من الدولاب، وبحجرة النوم سرير، وصندوق لحفظ الملابس). وكانت نهاية القرن الخامس عشر نقطة تحوّل للحياة فى انجلترا. وباعتلاء هنرى الثامن للعرش، وانتهاء الحروب، بدأ الشعب يستقر ويتجه اهتمامه للتعمير والتأثيث. وأخذت معالم عصر النهضة تتجلى شيئًا فشيئًا، وتم صنع الأثاث من "خشب الجوز وخشب الماهوجنى"، حتى تبين للنجار أن خشب الماهوجنى خالٍ من التعريج الجميل الذى يزين خشب الجوز، فأخذ فى تزيين خشبه الجديد بالحفر ليعوض ما فقده من ألياف الجوز حتى



ذاع استعماله. وفى أواخر القرن الثامن عشر عرفت أعمال النجارة خشب (الألاجا) ذا اللون الأصفر الذهبى مما زاد الأثاث أناقة وجمالاً، وعرفت الطرز المختلفة. ولقد تشبع الأثاث بروح الفنيين ومهرة الصناع من الطليان والفرنسيين اللذين نزحوا إلى إنجلترا وزينوا قصور الملوك والأمراء والملوك، وعُرفت الزخارف والخرط والتطعيم والحفر.

وكما تم إنتاج أنواع مختلفة من الأثاث، كذلك تم إنتاج الكثير من الآلات والأسلحة والأوانى والمهمات، وساعد على ذلك معرفتهم للنار.

وهكذا نجد أن الفن له اعتبار كبير فى حياة الإنسان منذ بداية الخليقة لأنه كان يستخدمه لخدمة أغراضه الحياتية ولخدمة الجماعة والقبيلة. وهكذا نجد أن جذوره موجودة فى أعماق كل فرد، وهو قادر على ابتكارها وتغييرها واستخدامها والتمتع بها فى حياته اليومية عبر مختلف العصور والحضارات والأزمات، وصولاً إلى العصر الحديث، مرورًا بالفن القبطى بطابعه الأصيل، والواضح فى عناصر الزخرفة الموجودة على الأدوات والمهمات المصنوعة من الفخار، والأحجار، والنحاس الموجود فى شبه جزيرة سيناء والبرونز.

كما كان يصنع الأوانى النحاسية والمباخر وأدوات الزينة، كما وجدت الكثير من الصلبان المصنوعة من الخشب، وكذلك من الذهب والفضة، وكذلك أغطية من الفضة للإنجيل عليها زخارف نباتية جميلة.

كما برع الأقباط فى فن النقش على الخشب وتطعيمه، ومن تلك التحف الخشبية الكثير الموجود فى الكنائس والأديرة فى هيئة حشوات خشبية موجودة على المقاعد، ونقوش موجودة على الأبواب، تضم أشكالاً هندسية كالمربعات والدوائر ورسوم مختلفة، مطعّمة بالعاج، ومحلاة بصور القديسين، إلى جانب موتيفات أخرى مأخوذة من البيئة، مثل نباتات وطيور وفواكه (على سبيل المثال باب من باويط، قرب منفلوط، من الحجر، مرسوم عليه زخارف من الرمان، وهو من الفواكه المشهورة بمنفلوط). وكذلك توجد وحدات من سعف النخيل وعناقيد العنب فى زخارف هندسية جميلة.



يعتبر الأثاث والأدوات والأوانى التى يستعملها الممثل، ممسكًا بها فى يده، من الملحقات الأساسية فى المسرح، حتى عند الهواة. ويُعتبر المخرج، مع مصمم الديكور، المسئولان عن اختيار هذه الملحقات ومناسبتها فنيًا للعمل، ويجب أن يقوم المخرج بعمل بروفة منفصلة مع الممثلين على استعمالها أو طريقة تغيير أماكنها على خشبة المسرح وعدم تكدسها حتى لا تعوق الحركة.

ويراعى المصمم مساعدة المخرج فى تحديد أماكن الأثاث على الخشبة عن طريق توزيع الأثاث بحيث تبدو صورة المكان طبيعية لتعطى التأثير المطلوب، مع التركيز على أهمية منطقة وجود الأثاث، مع مراعاة سهولة الحركة من حوله أو بجانبه، وعدم إخفاء جسم الممثل. وعند تغييره من مكان لآخر يجب أن يكون لذلك مبرره، سواءً ليدلّ على مرور الزمن، أو إيجاد حدث يبرر هذا التغيّر، مع وجود توازن للشكل الجمالى للمنظر بشكل عام. كما يراعى مكانه الذى ستحدده بقعة ضوء خاصة به.

كما تتم مراعاة المقاعد فى المناطق المناسبة يمينًا أو يسارًا أن تكون فى وضع جانبى تساعد الممثل على مواجهة الجمهور، وفى نفس الوقت مواجهة الممثلين على خشبة المسرح، بحيث يكون المكان النهائى متمشيًا مع الضرورة التى يمليها الفعل المسرحى، وعلى أساس علاقته بالمنظر الموجود، وعلاقته بالجدران.

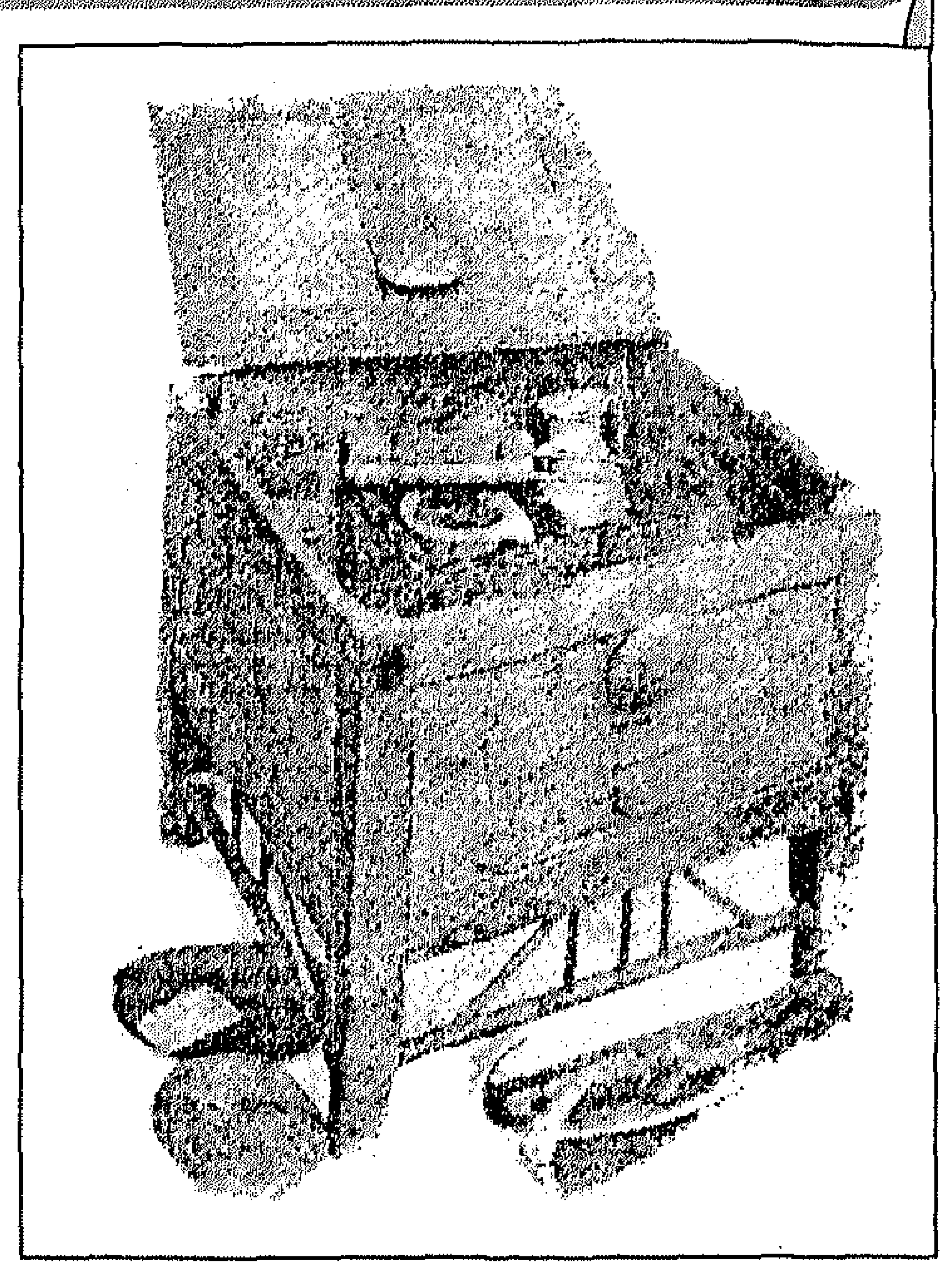
وعلى المخرج ومدير خشبة المسرح أو الفنيين أن يحتفظ بخريطة مبينّ فيها أماكن وضع الأثاث والإكسسوار، وموضحٌ عليها أماكن عملية تغيير وترتيب ما يجدّ من قطع الأثاث. فإذا كان هناك أثاثٌ مختلف للفصل الثانى أو لمشهد جديد يجب أن يكون موضوعًا بالقرب من المكان الذى سيدخل فيه، وكذلك بالنسبة للإكسسوار، وأن يتم التدريب على ذلك أثناء البروفات. وعند خروج قطع أخرى للكواليس توضع فى أماكن لا تعوق حركة الممثل عند دخوله أو خروجه.

وهكذا نجد أنه بالتنظيم والإشراف الدقيق سوف نتجنب الكثير من المشاكل خلال العرض.

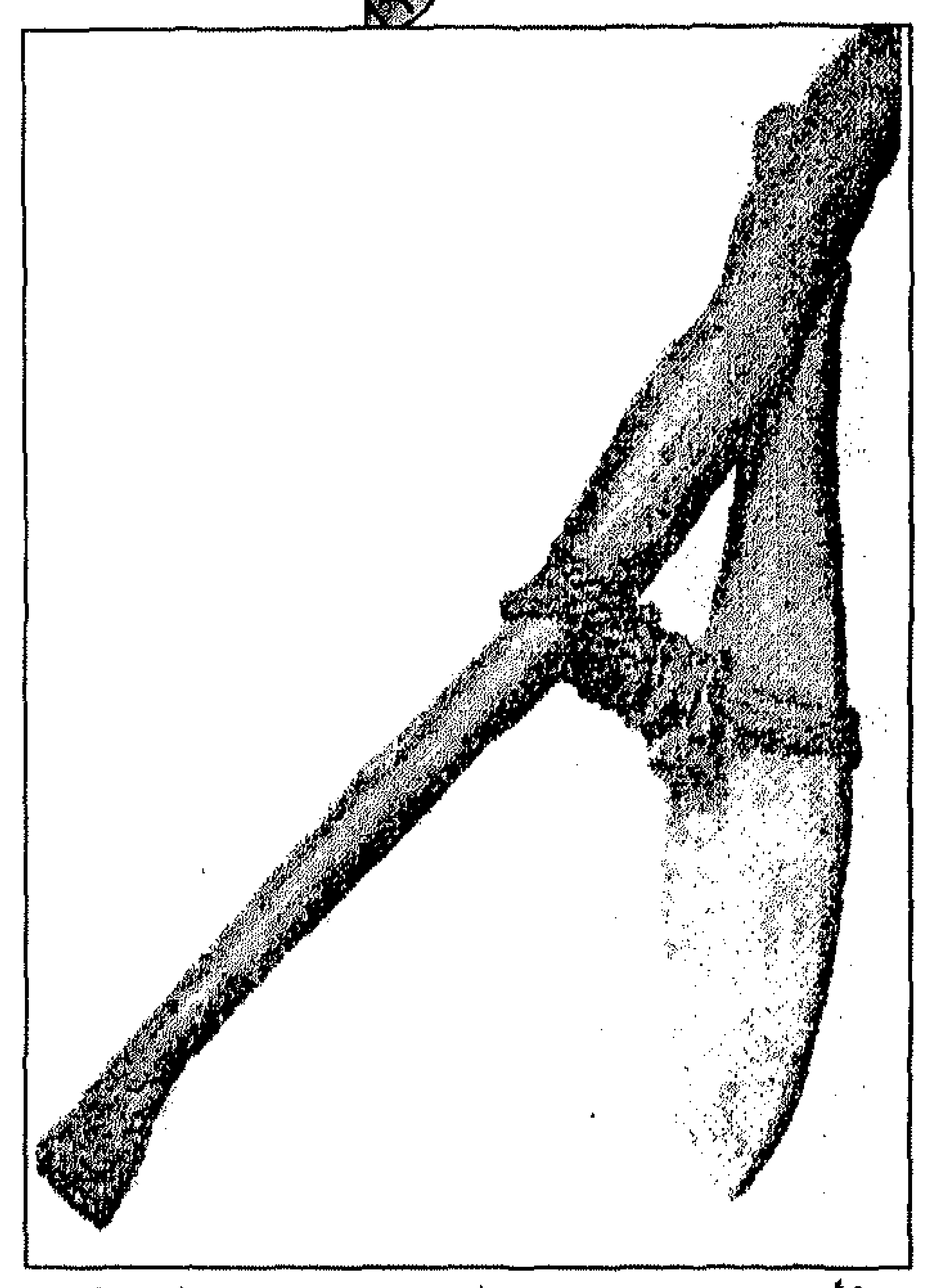




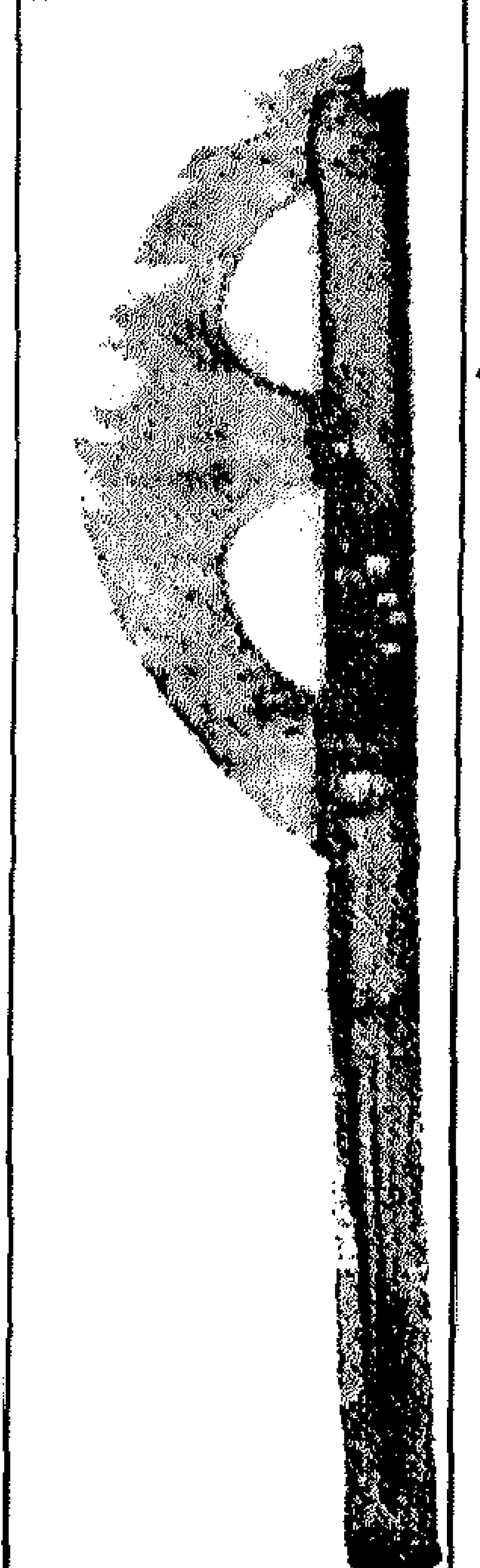
مجموعة من المقاعد بالمقبرة الملكية الشرقية الخامسة (الدولة القديمة)، وقد رُسمت على جدران الحجرة. ويوجد سرير ذو مسند بطول السرير، ويتميز بانحناء خفيف، وله كسوة ذات لون أزرق. أما السرير الثانى فكسوته بيضاء، وله مسند للرأس.



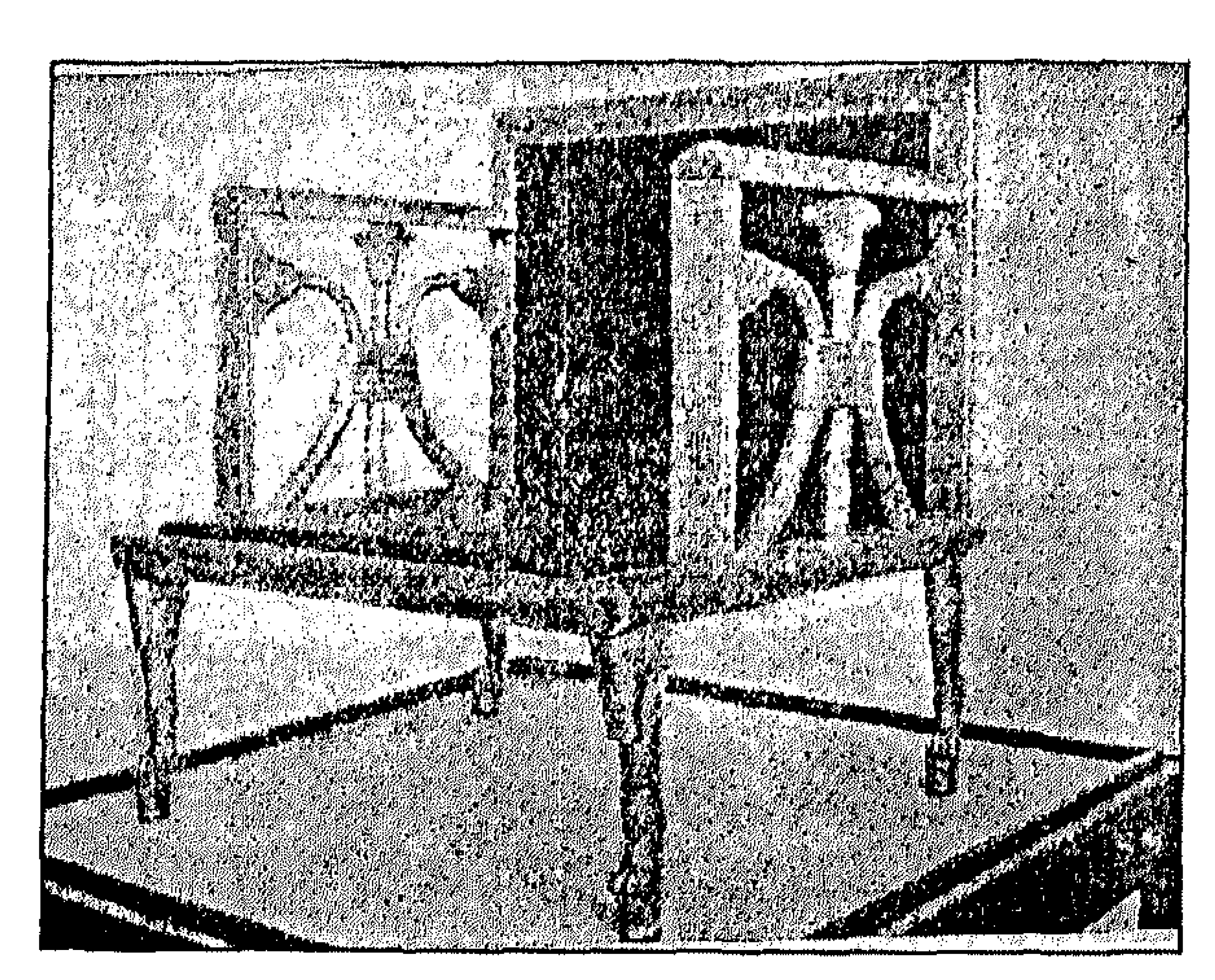
صندوق أداوت زينه لسيدة مصرية يضم بعض الأدوات (المتحف البريطانى)



فأس من الخشب (المتحف البريطانى)



بلطة برونزية لها يد من الفضة



كرسى من الدولة القديمة (٢٧٨٠ – ٢٢٨٠ق.م) وقد تم تصنيع الأثاث من أخشاب شجر الجميز المزروع فى مصر ومن خشب الأرز المستورد من الشام وكانوا يطعمون الأثاث والتوابيت بالعاج والأبنوس والذهب

الأشكال ١ إلى ٦، ١٢، ١٦، ١٧، ٢٤، ٢٥، ٢٧: تفاصيل زخارف خشبية متنوعة مستعملة داخل البيوت. الشكل ٩: دورة مياه.

الأشكال: ٧، ٨، ١٠، ١١، ١٣، ١٤، ١٥، ١٨، ٢٣، ٢٦، ٢٨، ٢٩، ٣٠: فسيفساء وزخارف المقابر. الرسام: دوترتر.

الأشكال ٧ إلى ١٦: سلال ومصنوعات من سعف النخيل. الشكلان: ١٧، ١٨: فانوس.

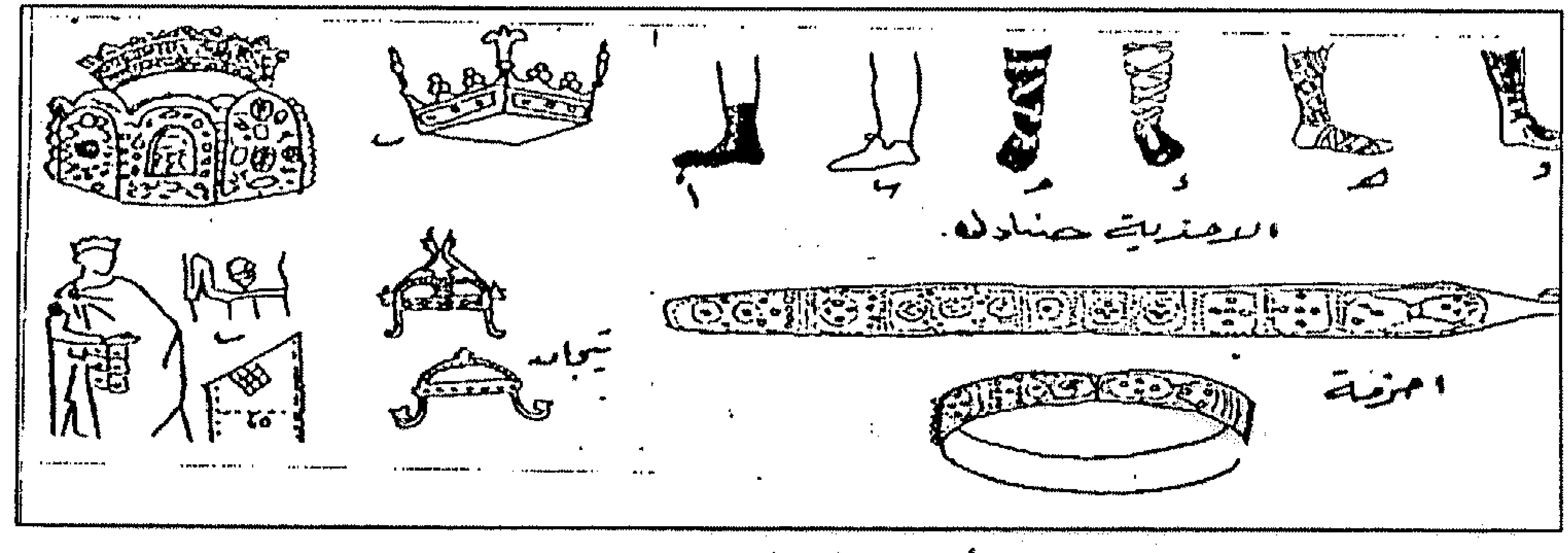
الأشكال: ١٩ إلى ٤٢: لعبة السيجة، ومصنوعات جلدية، وغليونات.

الرسومات: الأشكال ١، ٢، ٣، ٤، ٦، ٩، ١٠، ١١، ١٤، ١٦: بلزاك.

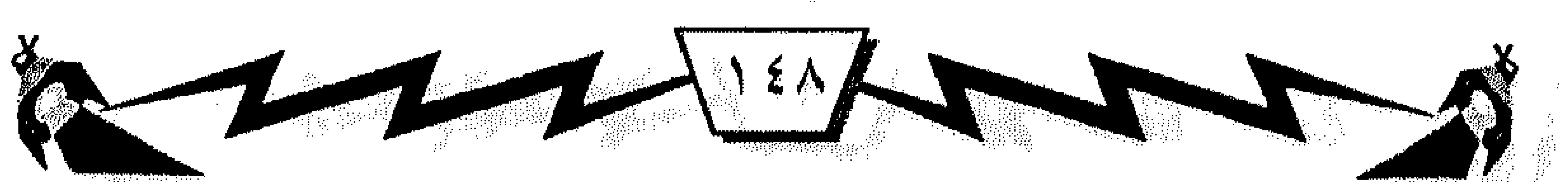
الشكل٣: كونتيه الأشكال ١٩،٨،٧: ريدوتيه. الأشكال ١٣،١٢،١٥.

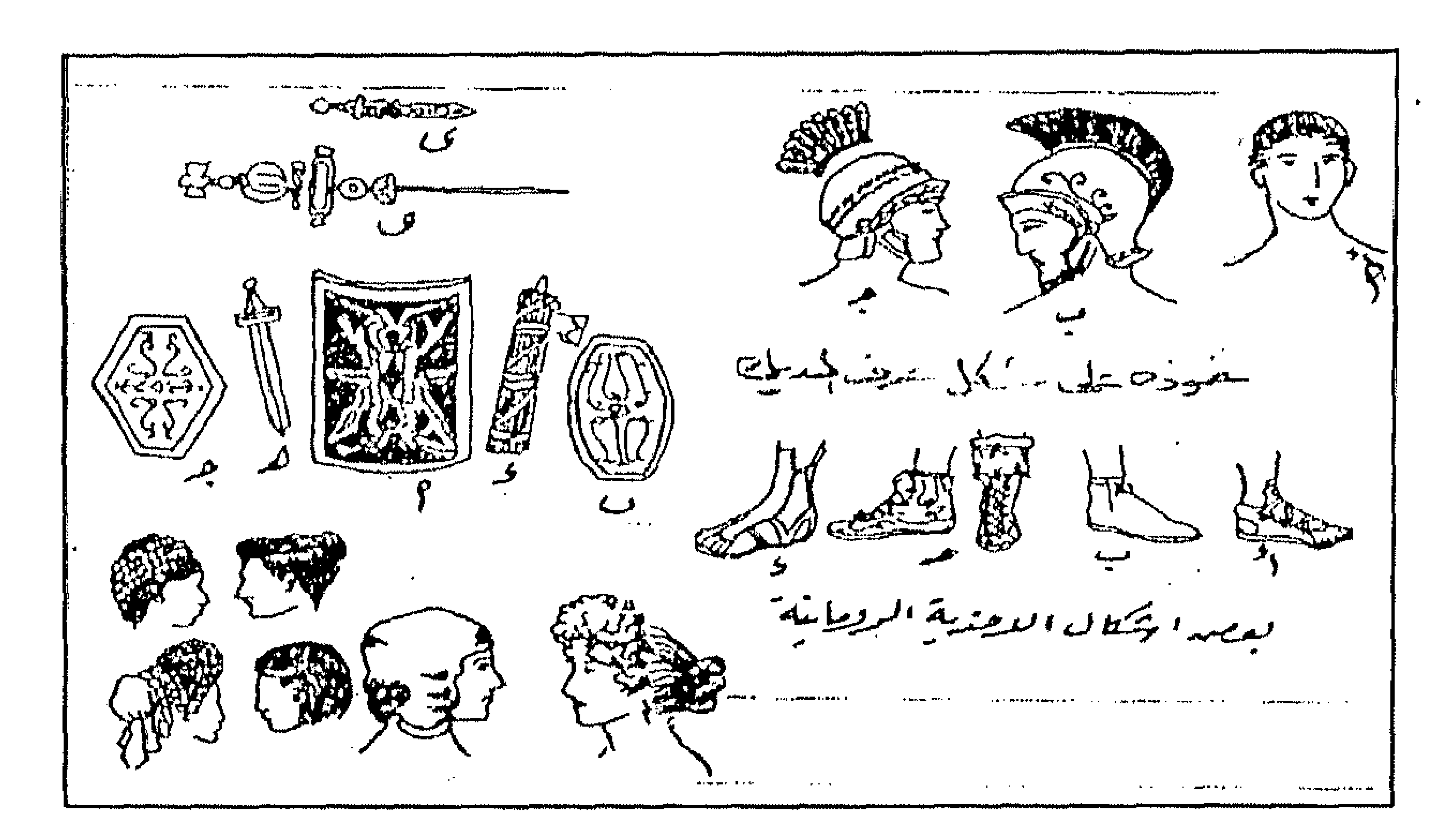
الأشكال ١٧، ١٨، ٢٣، ٤٠: سيسيل. الأشكال ٢٠، ٢١، ٢٢، ٤١، ٤٢: جومار.

العصور المظلمة عند البيزنطيين



أوروبا فى فترة حكم الرومان





عند
الرومان
أنفسهم



مملوك فى
تسليحه الكامل

A Mamluke in Full armour



الشكل٨: أحد المماليك

الشكلان: ١١، ١٣: شيخ زنجى

الشكل ١٤: تاجر سكندرى

الرسام: دوترتر من رسامى الحملة الفرنسية

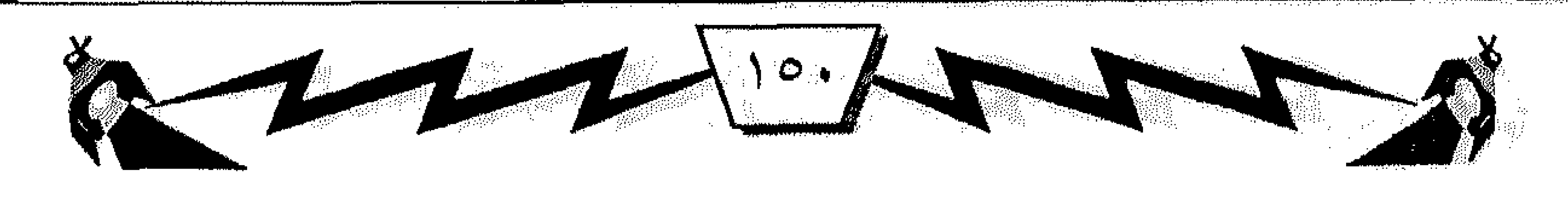
الشكل ٢: رجل من أهالى الواحة الكبرى

الأشكال ٣، ٩، ١٠، ١٢، ١٥، ١٦، ١٧: شيوخ وفقهاء

الشكلان: ٦، ٧: مراكبية من دمياط

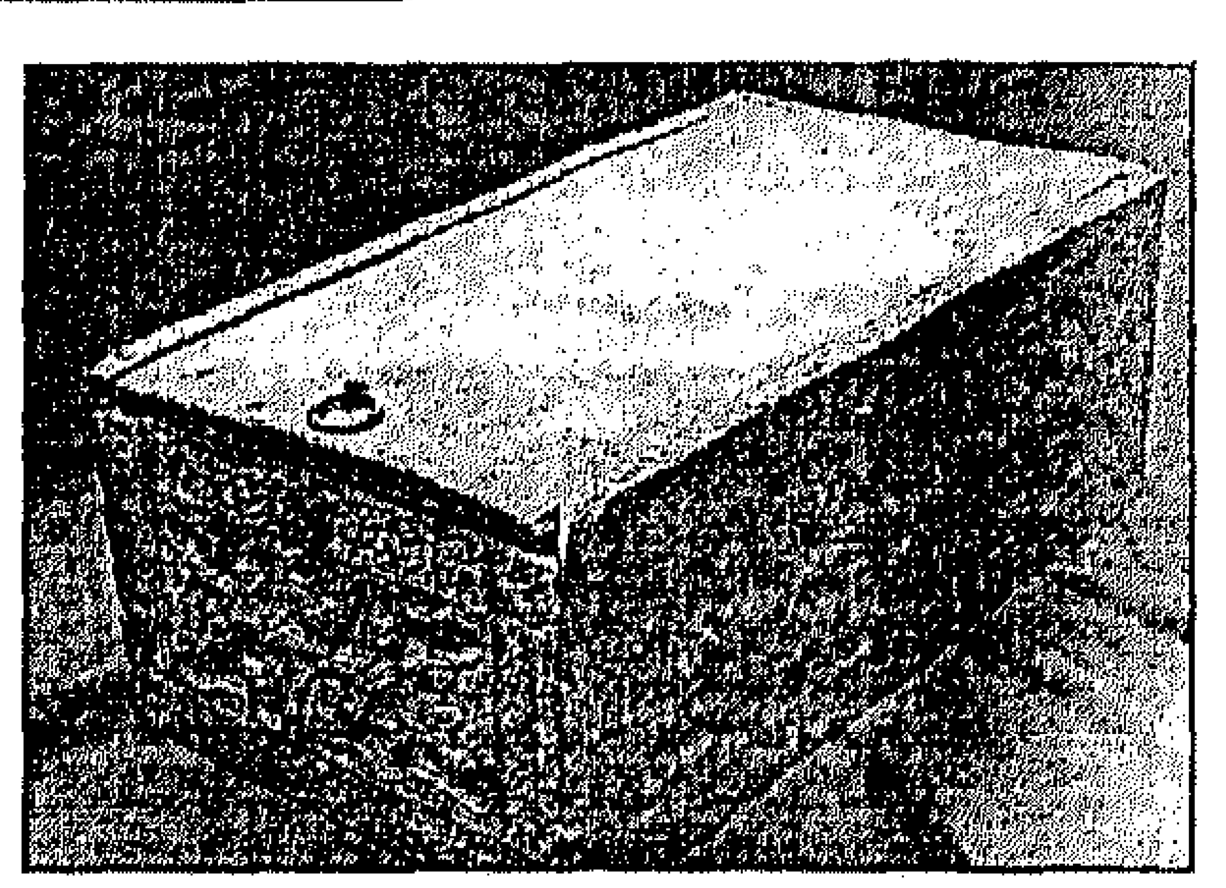


لوحات الدولة الحديثة





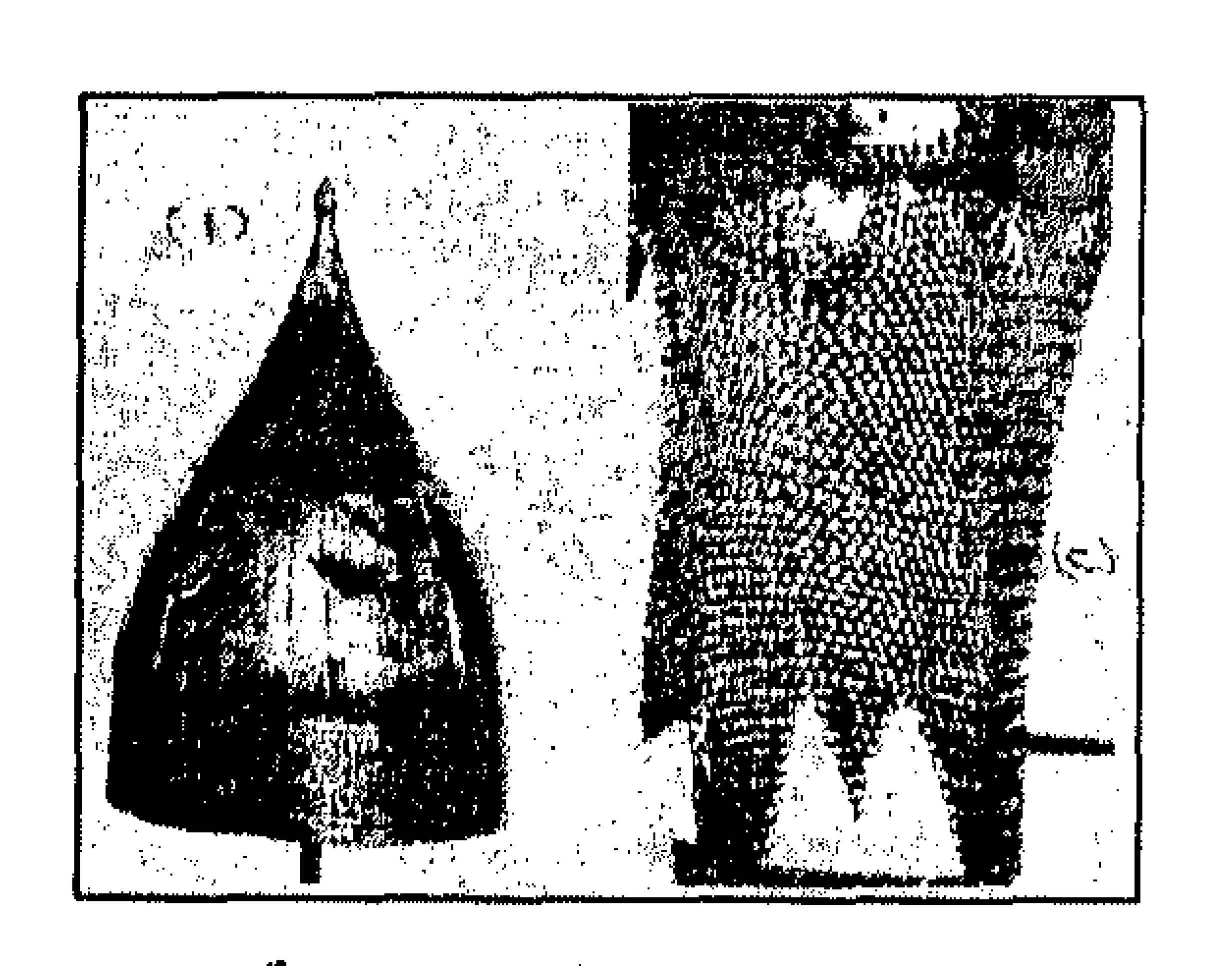
مجموعة
مجامر أثرية من
الفضة
(من مجموعة
دير القديس
العظيم الأنبا بولا
بالبحر الأحمر)



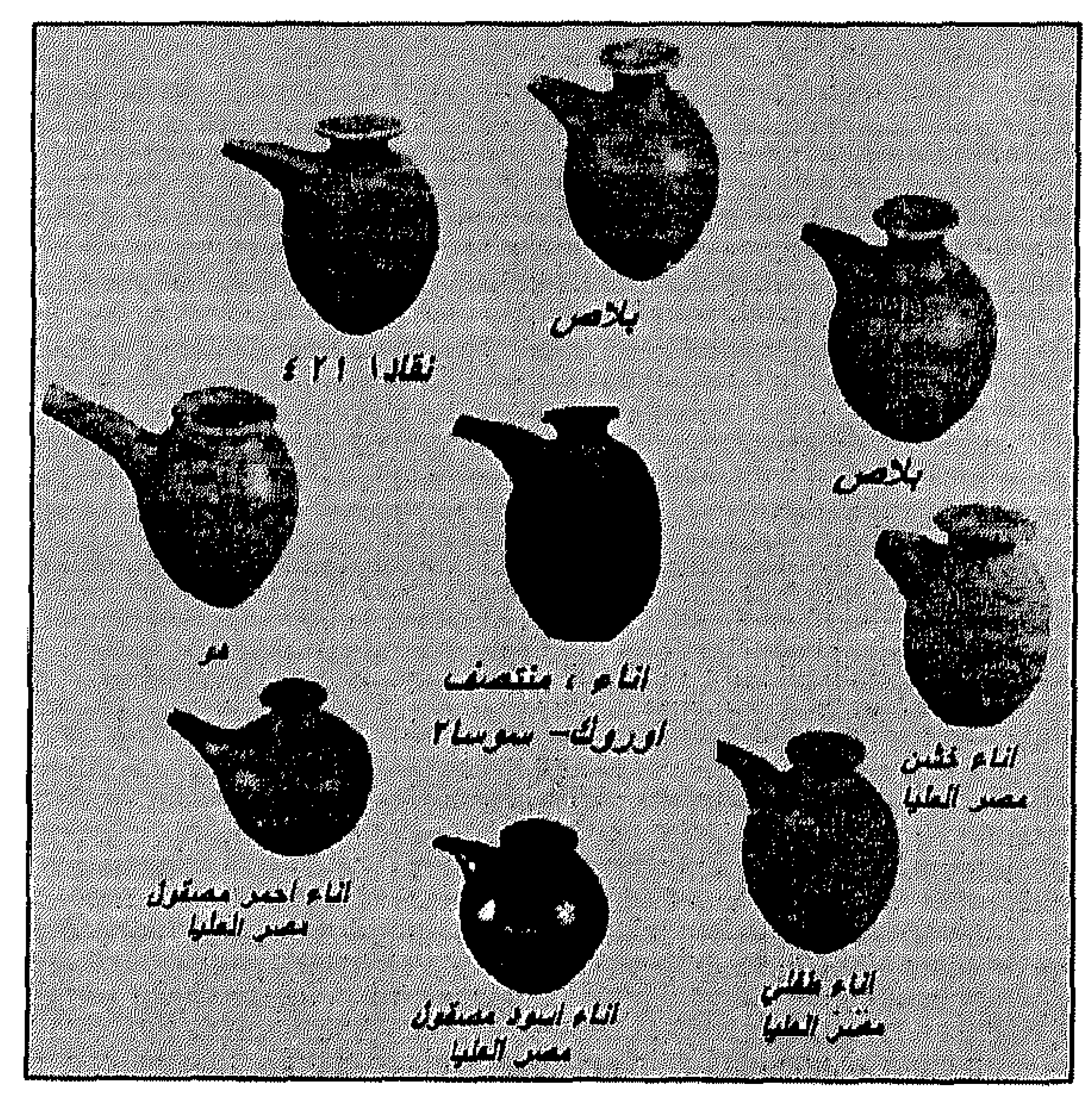
صندوق خشبى منقوش
يستخدم فى حفظ أوانى المذبح



بعض الأوانى المعدنية القديمة

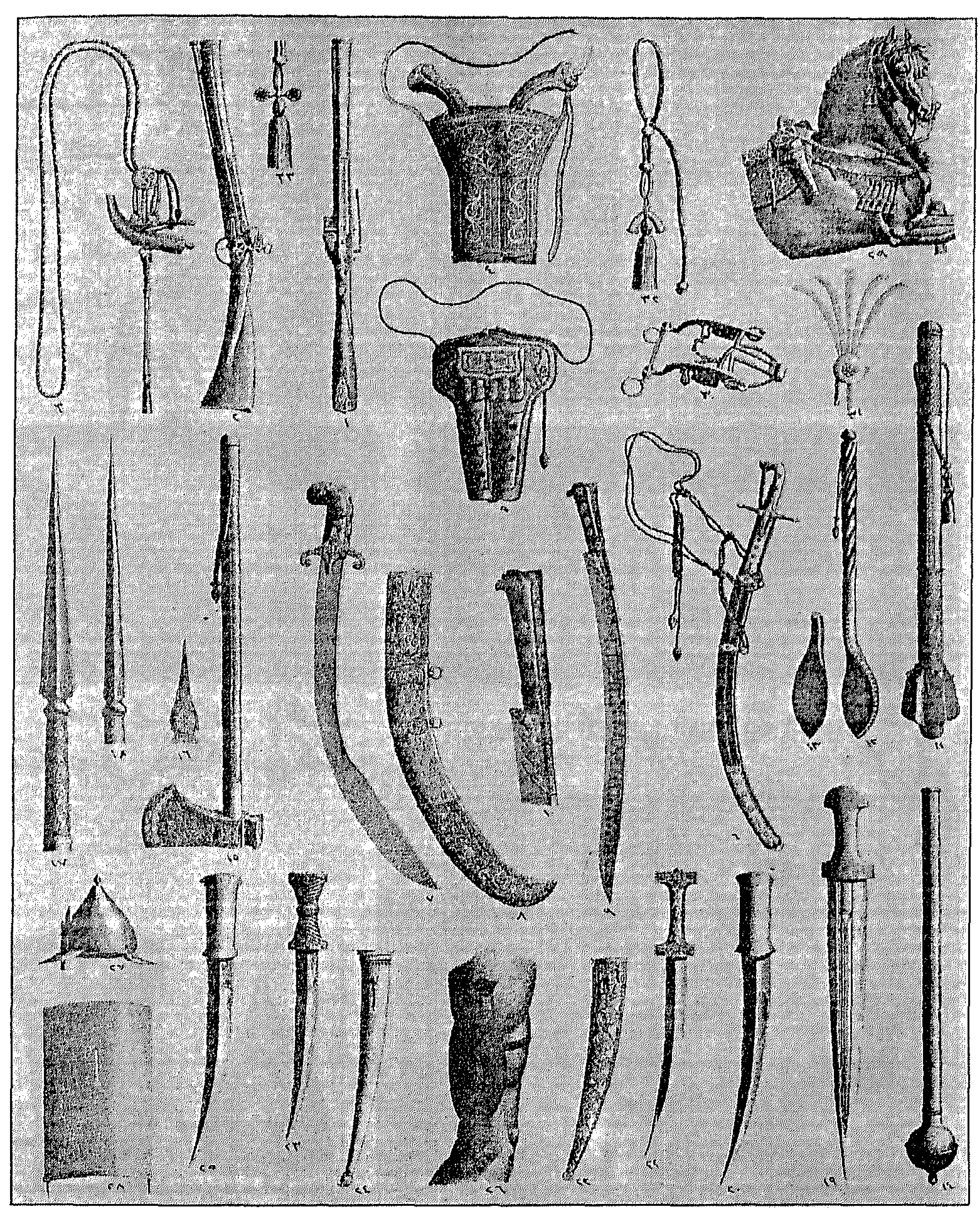


إلى اليمين: خوذة مملوكية،
وإلى اليسار: من الزرد لحماية
العنق، خاصة بالسلطان محمد
بن قلاوون
متحف Porte de Hal



أوانى من الصعيد تقليد لأوانى من الأردن وفلسطين [ضمن بحث لـــ Luc Watrun مدير مؤسسة چيربال الفرنسية]

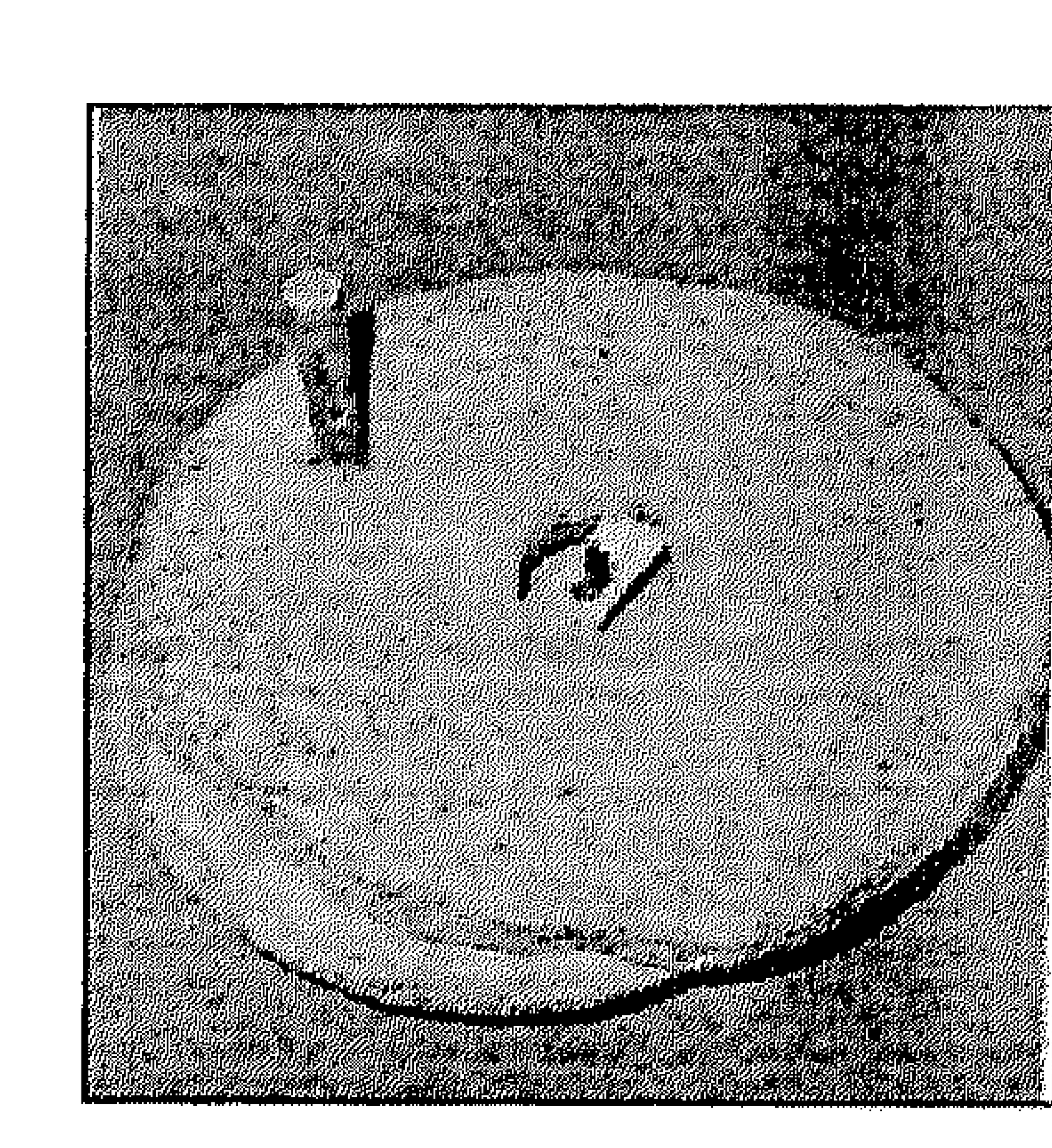




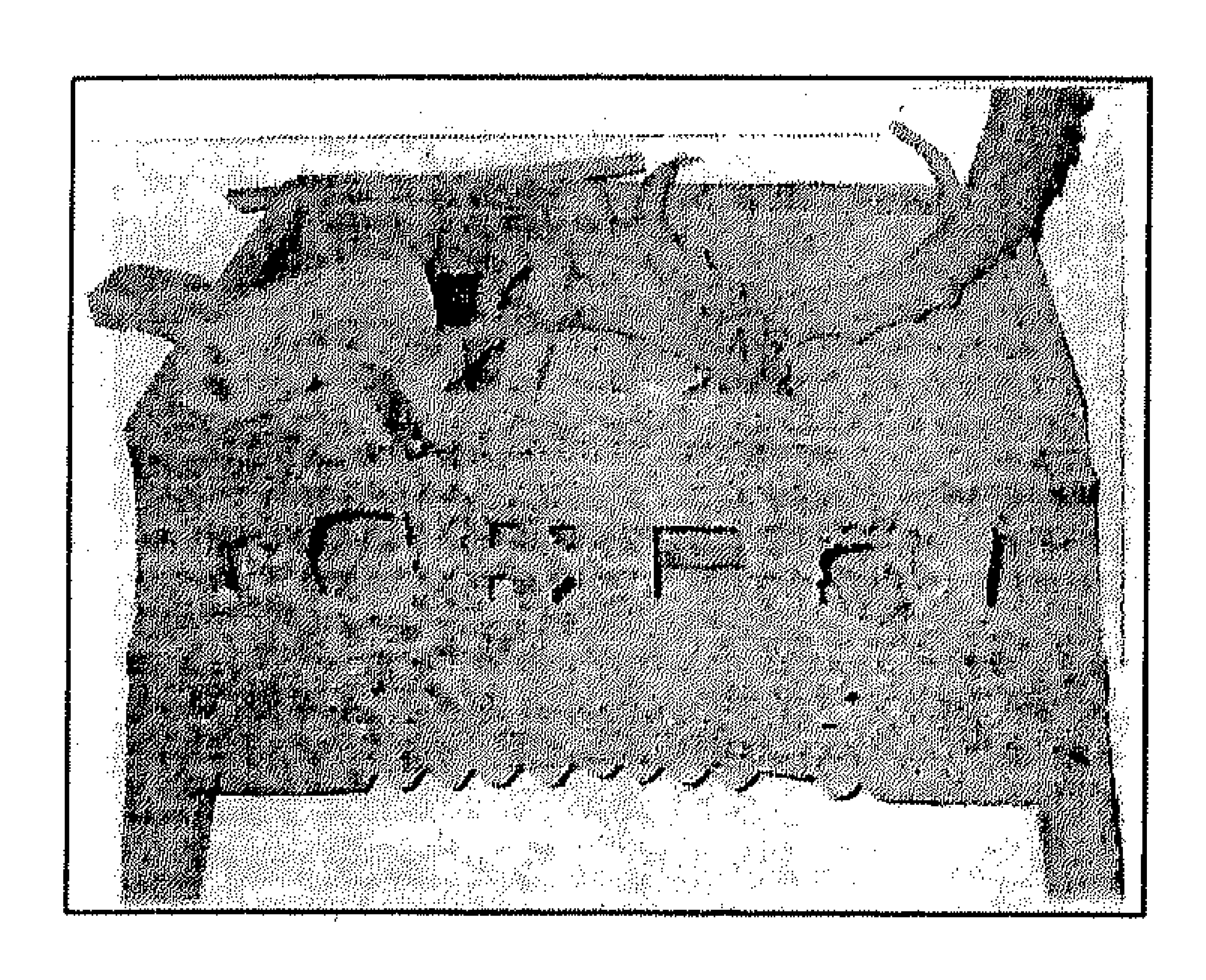
أسلحة مملوكية: الأشكال ١ إلى ٥: طبنجات ومسدسات، الخ. الأشكال ٦ إلى ١٠: سيوف وسكاكين. الأشكال ١١ إلى ١٨: أكداس من الأسلحة، بلطة، رمح قصير، الخ. الأشكال ١٩ إلى ٢٦: خناجر. الشكلان ٢٧ و٢٨: خوذة وترس أو درع. الأشكال ٢٩ إلى ٣٣: سرج وعدته. (من رسوم الحملة الفرنسية).


زخارف الاختام الصخرية
بوتو ٣
تل الاسود A
تل ابراهيم عواد V
تل الفرخة 1a
الحرجة H
زخارف الاختام المحورية المتبادلة
بوتو II
الحرجة H
بوتو II
تل الاسود A
العصايمة
ابيدوس حفائر دى مورجان
ضغطات بسيطة نفذت إما بقلم طبع أو بالظفر
بوتو II
تل الاسود A
تل ابراهيم عواد ٦
تل الفرخة 1a
البحاري
بوتو II
تل ابراهيم عواد V
البحاري
نقادا ، دفنة ١٩٨

المجموعة الظاهرة فى الصفحة السابقة تتميز بفخار مصنوع من ٩٠٪ خشن و١٠٪ طلاء أحمر أو بنى، ويحمل زخارف مطبوعة، يتكوّن بعضها من خطٍ متعرّج (زجزاج) صُنع بالختم الصخرى من خلال تصميم هندسى أفقى منقوش، أو زجزاج رأسى أو أفقى من خطوط مطبوعة من نقط ظاهرة على الفخار ذات بريقٍ أحمر. وقد وُجدت آلاف الجرار ذات القاعدة الخلفية بالمعادى، وتشبه الجرار التى اكتُشفت فى نقادة (حوالى ٣٦٠٠ ق.م.).

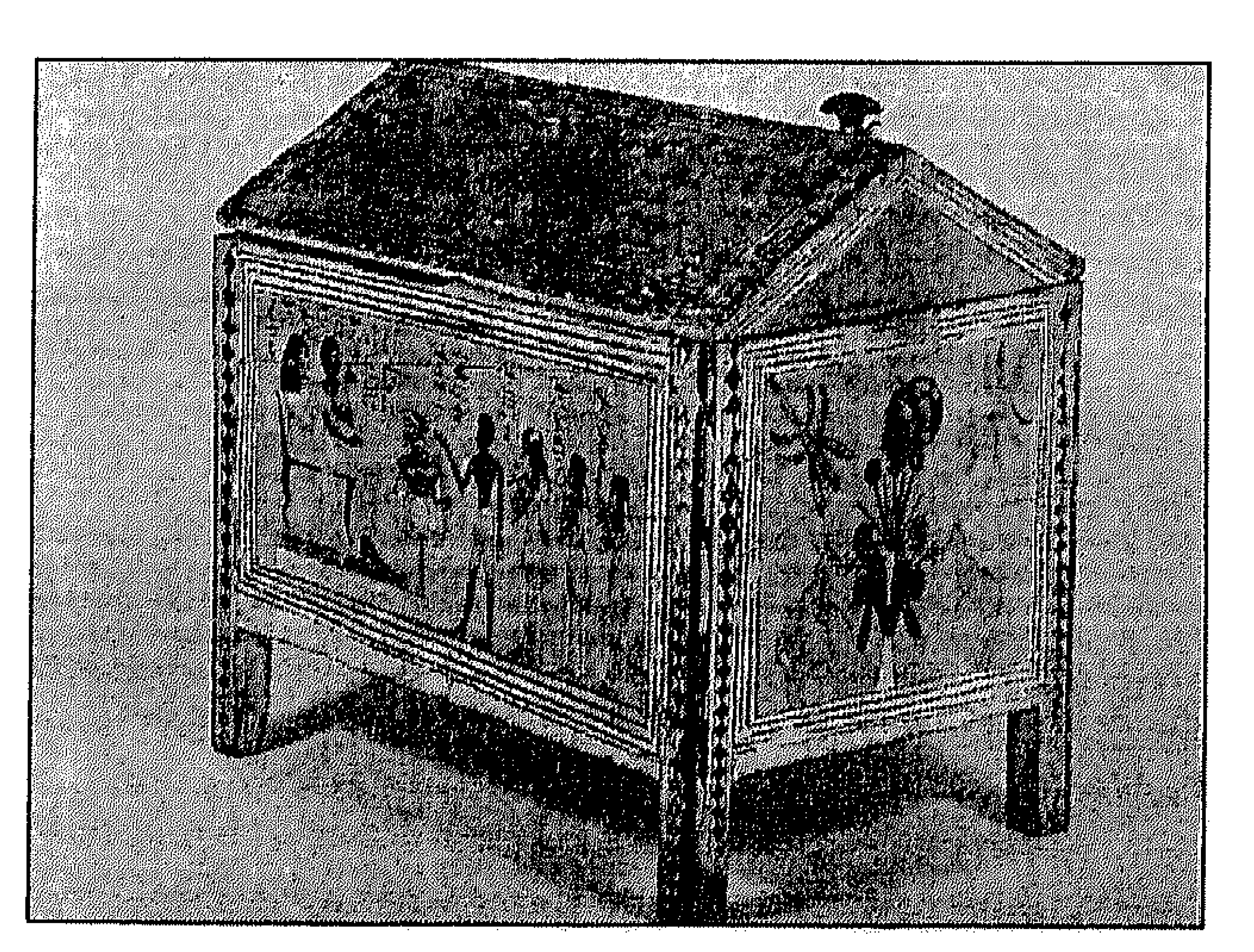


رحاية من الحجر الصلب، كانت تُستعمل لطحن القمح لإعداده للعجن والخبز



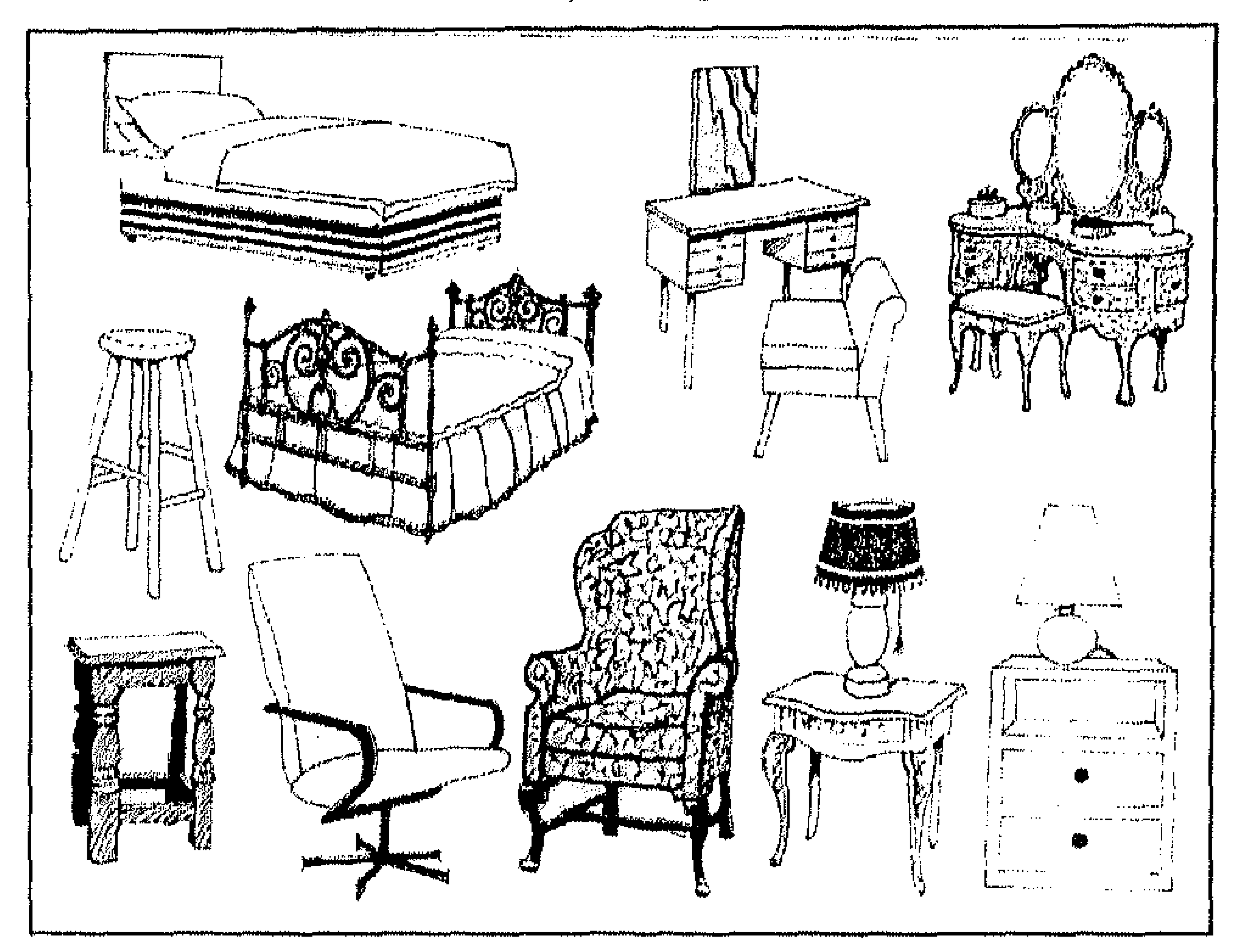
صندوق غلال صُنع فى سنة ١٣٥٥ م، وهو من الخشب، وعليه نقوش بديعة – من دير القديس العظيم الأنبا بولا، البحر الأحمر

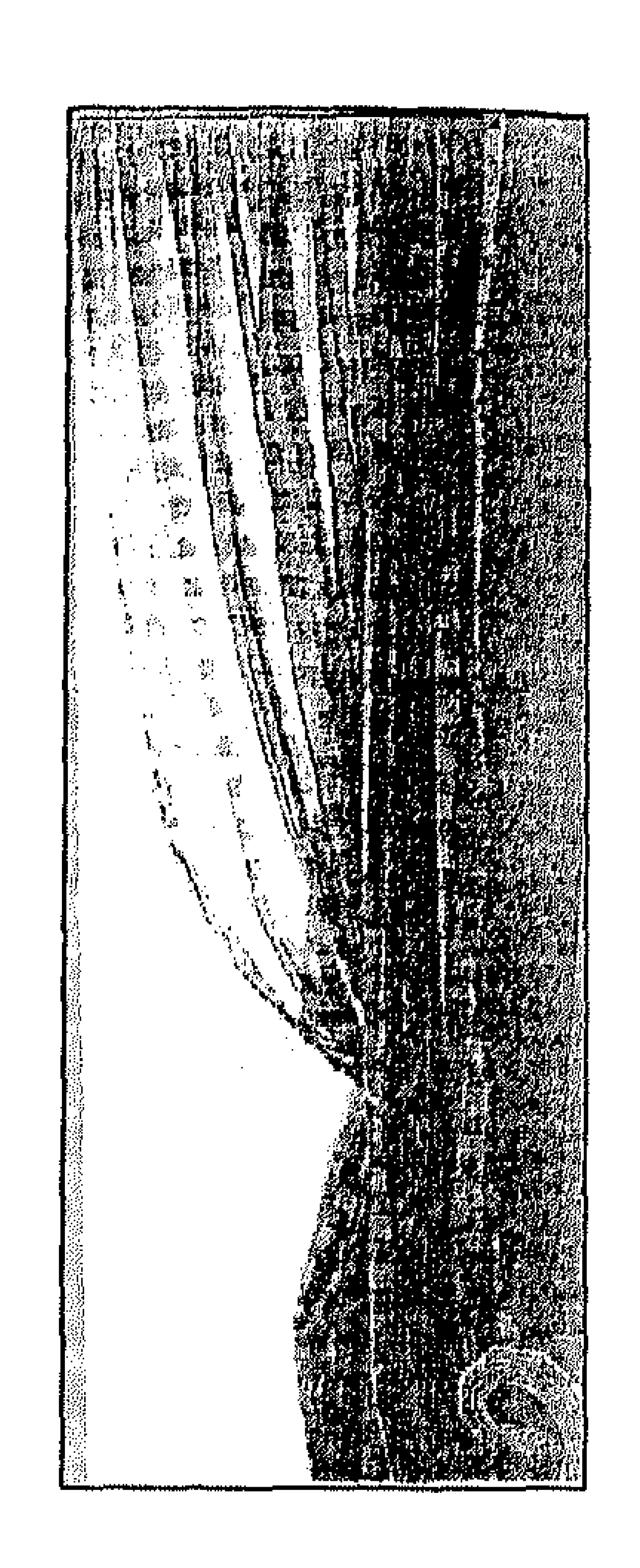


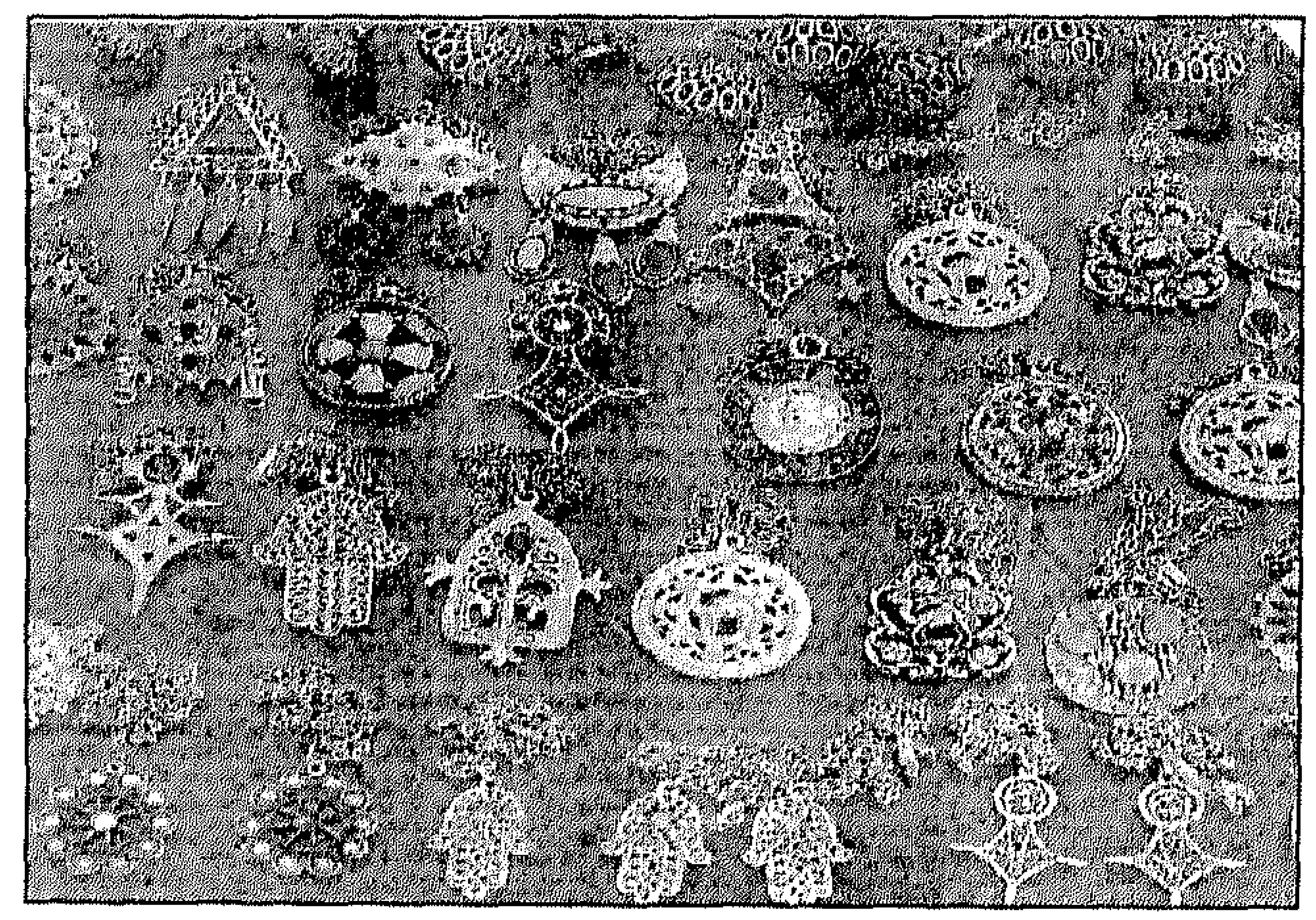


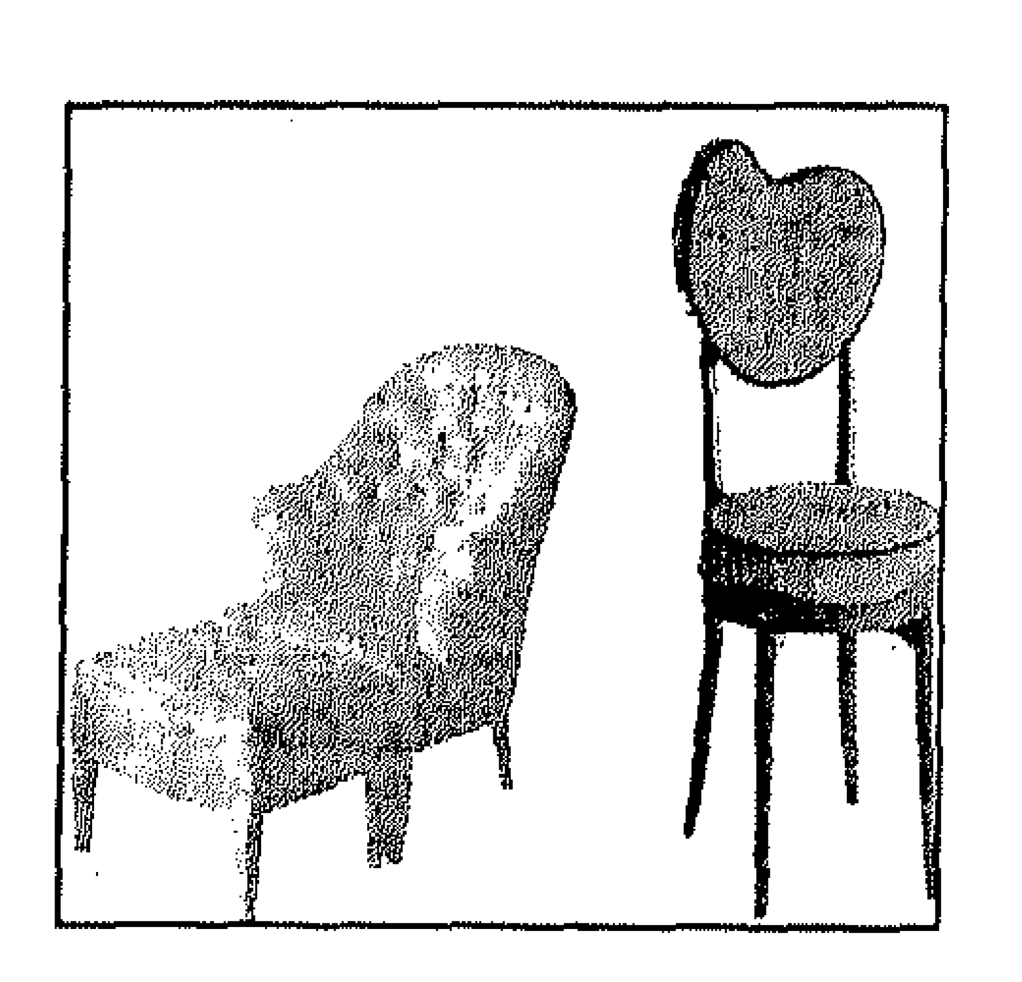
نقوش مصرية قديمة

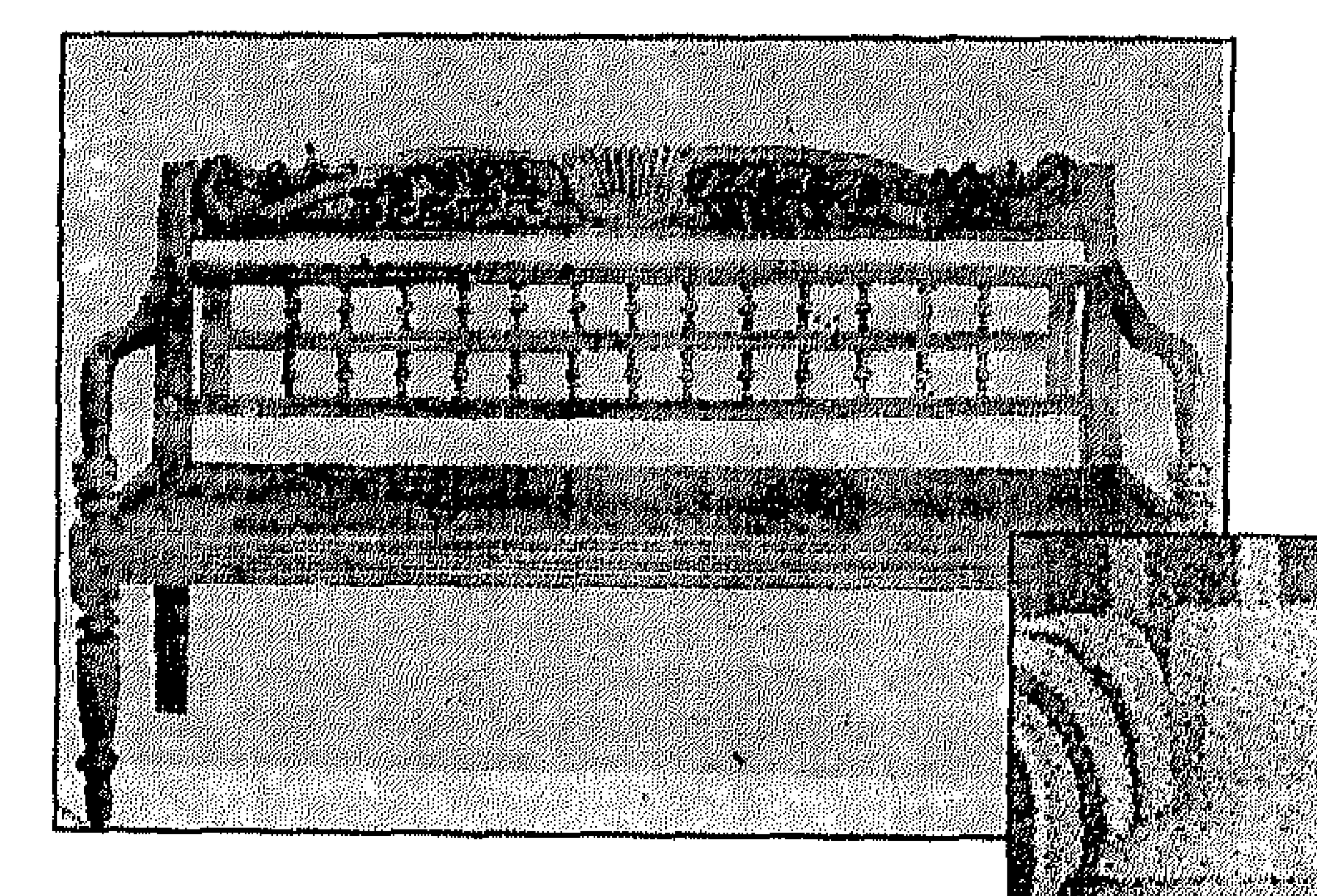
بعض الأثاث والحلى والإكسسوار

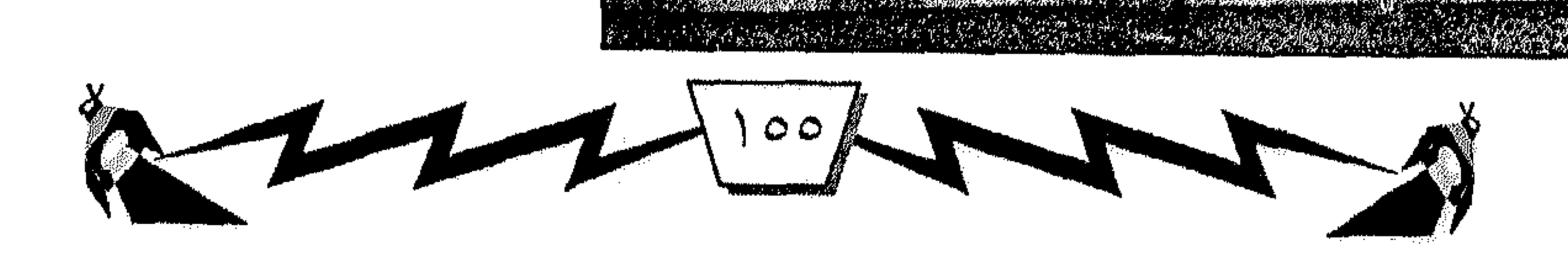














يقول الدكتور/ مندور فى كتابه "المسرح النثرى" عن مسرحية "أبطال المنصورة" وعن مؤلفها "يجب أن يتصور [يقصد المؤلف] إطار الأحداث الزمانى والمكانى وأن يحدد أمام بصره كافة الأبعاد الجسمية والنفسية والاجتماعية لشخصياته فى داخلها وخارجها، وكل هذا يقتضى المؤلف أنواعًا من التعرف على كافة أنماط الحياة فى كل فترة وكل بيئة، من فنٍ معمارى إلى طراز ملابس وعادات ... وهناك من المؤلفين من يترك مثل هذا العبء الجسيم للمخرج، بينما هناك من يحرصون على أن ينهضوا بهذا العبء وأن يضعوا أمام المخرج والممثلين كل ما يلزمهم من معارف لأداء المسرحية أداءً أمينًا ناجحًا داخل إطارها".

ثم يواصل الدكتور مندور دراسته لينقل لنا وصفًا لملابس شخصية الأمير بيبرس قائد المماليك كما وصفها المؤلف: "والأمير بيبرس هذا رجلٌ فوق الثلاثين من العمر ربعة [= عريض] فى الجسم بلا بدانة، أبيض الوجه مربعه، أزرق لون الحدقة، له نظرة الأسد فى وقار وكرم. وهو مرتد قباء من الحرير السميك السنجابى اللون عليه أزرار كبيرة من الذهب، وهو متمنطق بحباجةً عريضة من الذهب علق على يسارها سيف عربى، أما سرواله فهو من الحرير الأسود، وعمامته صغيرة مفرّعة، وخفّاه الخارجيان مثبتٌ فيهما مهماز مكفّت بالذهب مثل أقطاى".

وفى تقديرى أن هناك بعض الملاحظات التى يضعها المؤلف فى النص عن الديكور أو الملابس والمهمات والأثاث تكون دقيقة ومفيدة لخدمة الفنيين والهواة العاملين بالعرض، وهناك بعض ملاحظات تكون كبيرة الضرر لعدم دقتها وغموضها، وهذه الملاحظات فى نسخة التأليف يجب الانصراف عنها وعدم الرجوع إليها، بل واستبعادها تمامًا؛ وهذا

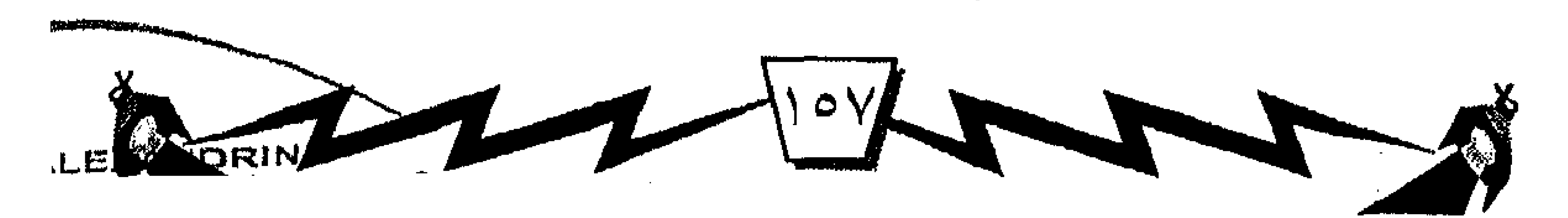


ينطبق أيضًا على الملاحظات التى قد تكلفك مبالغ مادية فوق طاقة الفرقة. ويقوم بعض أعضاء الفرقة ممن لهم بعض الدراية والهواية بتنفيذ العديد من الملحقات المسرحية وإعدادها وتسليمها لمن يستعملها: مثلاً الوثائق المختومة والملفوفة بطريقة ما - تحضير بعض خناجر أو سيوف ملوثة بالدماء - بعض الأقنعة - وما إلى ذلك من ملحقات يتطلبها العمل فى الفترة الزمنية التاريخية التى تجرى فيها الأحداث. وفى الفرق المحترفة يوجد فنىّ (ملاحظ ملحقات) يقوم بهذه المهمة. ومع الهواة يجب أن يتعاونوا جميعًا فى إعداد المطلوب وتجهيزه والحفاظ عليه.

أما بالنسبة للملابس التاريخية فيتم التشاور بين المصمم والمخرج على الطرز المطلوبة وألوانها، ووضع خطة التنفيذ، ويتم تفريغها وحصرها فى كشف يحدد عدد قطع كل طقم لتسليمها للممثلين ليجربوا مقاساتها ويتعرفوا عليها بأنفسهم، ويتم القيام بعمل ما يلزم من تعديلات وإصلاحات. ومن الممكن أن تكون هذه الملابس مصنّعة للفرقة خصيصًا فى هذه الحالة يجب الحفاظ عليها وتشوينها فى مكان بعيد عن الرطوبة.

وفى الوقت الذى يتم فيه عمل بروفات على التمثيل يكون العمل جاريًا مع بقية الفنانين على تنفيذ وحلّ أى مشاكل تكون متعلقة بالديكور والملابس والملحقات (الأثاث والأسلحة والأوانى والأكسسوار... الخ).

كما يضع المخرج فى خطته أن يكون الأسبوع الأخير من البروفات منصبًا على كيفية استعمال المناظر وتغييرها فى الوقت المحدد لها وبالسرعة المطلوبة، وكذلك استعمال الأثاث والملحقات المطلوبة لخدمة العمل، وكذلك بالنسبة للملابس، يسبقها عمل بروفة لمقاسات الملابس وضبطها على الممثلين، والتحرك بها الوقت الكافى ليتعوّدوا عليها ويألفوها. وفى هذه البروفة يحاول الممثلون مراجعة أدوارهم دون محاولة الدخول فى الشخصية التى يمثلها إلى أن يتم التعوّد على الملابس والديكور واستعمال الملحقات. وتستمر التدريبات الأخيرة بكامل تفصيلها كما لو أنها عرضٌ أمام الجمهور. وهكذا يكون أمام المخرج والطاقم الفنى وقتٌ كافٍ لمعالجة أى خلل قد يظهر فى هذه العناصر.





أ- الكتب والدراسات :

✞ دراسات لمجموعة من المتخصصين – السينوغرافيا اليوم- ترجمة قسم اللغة الفرنسية بمركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون.

إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (الدورة الخامسة) (١٩٩٣).

✞ د/ لويز مليكة – الديكور المسرحى – الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦.

✞ د/ لويز مليكة – الهندسة والديكور – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥.

✞ د/ لويز مليكة – المنظور المسرحى – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧.

✞ د/ أحمد زكى- المخرج والتصور المسرحى – الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨.

✞ د/ أحمد زكى – اتجاهات المسرح المعاصر – الجزء الأول – مكتبة الأسرة ٢٠٠٥م.

✞ د/ أحمد زكى – اتجاهات المسرح المعاصر – الجزء الثانى- مكتبة الأسرة ٢٠٠٥م.

✞ د/ إبراهيم حمادة – معجم المصطلحات الدرامية المسرحية – دار المعارف ١٩٨٥م.

✞ د/ صبرى عبد العزيز – القيم التشكيلية فى الصورة المرئية المسرحية الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١.

✞ چان فرابيبه – أ. م. جوسار – المسرح الدينى فى العصور الوسطى – ترجمة د. محمد القصاص – مراجعة د/ محمد مندور – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.

✞ عبد الرحمن صدقى – المسرح فى العصور الوسطى – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (دار الكاتب العربى) ١٩٦٩.

✞ الارديايس نيكول – المسرحية العالمية (الجزء الأول – ترجمة عثمان نويه – مراجعة حسن محمود – وزارة الثقافة والأرشاد القومى الإدارة العامة للثقافة.

✞ جيمس لافر – الدراما أزياؤها ومناظرها – ترجمة مجدى فريد مراجعة سعد الخادم – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣.

✞ الكسندرين – أسس الإخراج المسرحى – ترجمة سعدية غنيم – مراجعة محمد فتحى – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦.

✞ جمعة أحمد قاجه – المدارس المسرحية وطرق إخراجها – المكتبة المصرية – صيدا – بيروت ١٩٧٥

✞ عادل النادى – مدخل إلى فن كتابة الدراما – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.

✞ بيير آجيه توشار – المسرح وقلق البشر – ترجمة – د/ سامية أحمد أسعد – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١.



✞ د/ نبيس بابليه – إدوارد جورودن كريج – ترجمة د. جمال عبد المقصود مراجعة أ.د/ هاني مطاوع – إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ٢٠٠٥.
✞ سعد أردش – المسرح الإيطالي من البدايات وحتى أوائل الخمسينات – دار المعارف سلسلة كتابك ١٩٧٧.
✞ د/ نبيل راغب – النقد الفني – الشركة المصرية العالمية للنشر – ١٩٩٦.
٢١– د/ إبراهيم حمادة – طبيعة الدراما– دار المعارف ١٩٧٧.
✞ د/ أحمد زكي – فن التمثيل المسرحي – دار المعارف– سلسلة كتابك ١٩٧٨.
✞ ألفريد فرج – دليل المتفرج الذكي إلى المسرح – كتاب الهلال – ١٩٩٦.
✞ كونراد كارتر – الإخراج المسرحي – ترجمة رأفت أخنوخ الدويري – مراجعة كامل يوسف – المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون– دار النهضة العربية ١٩٦٣.
✞ سعد أردش – المخرج في المسرح المعاصر – الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٧.
✞ جوفاني إسجرو – العمارة والسينوغرافيا في إيطاليا – ترجمة أمل كمال عبد الحافظ – مراجعة سعد أردش – أكاديمية الفنون ١٩٩٩.
✞ فيليب كالان – خشبة المسرح والصالة – ترجمة نورا أمين (مقال) ضمن (أبحاث في الفضاء المسرحي) – مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون.
✞دكتور/ أحمد سخسوخ – المسرح في مفترق الطرق – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٧.
✞ ل. أ. ماير – الملابس المملوكية – ترجمة صالح الشيتي– مراجعة وتقديم الدكتور عبد الرحمن فهمي– الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢م.
✞ أ. د. تحية كامل حسين – تاريخ الأزياء وتطورها – الألف كتاب – جزء أول – إشراف إدارة الثقافة العامة بوزارة التربية والتعليم الناشر – مكتبة نهضة مصر ١٩٥٠م بالإضافة لبعض الصور.
✞ أ. د. تحية كامل حسين– الأزياء المصرية من الفراعنة حتى عصر محمد علي– دار المعارف– ٢٠٠٣م. بالإضافة لبعض الصور.
✞ موسوعة وصف مصر (المصريون المحدثون) الجزء الأول– ترجمة زهير الشايب– مكتبة الأسرة ٢٠٠٣م.
✞ سعد الخادم– تاريخ الأزياء الشعبية في مصر – المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ٢٠٠٦م + بعض الصور.
✞ د/ باهور لبيب – الفنّ القبطي – دار المعارف– سلسلة كتابك ١١٨ – ١٩٧٨م.
✞ ك. ك. والترز– الأديرة الأثرية ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم مكتبة الأسرة ٢٠٠٥م + بعض الصور.
✞ أبو سيف يوسف – الأقباط والقومية العربية – دراسة استطلاعية – مكتبة الأسرة ٢٠٠٦م.
✞ موسوعة وصف مصر – الجزء ١٤ و١٥ – ترجمة زهير الشايب.
✞ د/ ماجد محمد علي – مصر المحروسة (الأجزاء ١، ٤، ٧).
✞ دير القديس العظيم الأنبا بولا بالبحر الأحمر – الإعداد والتصوير: مجمع رهبان الدير.

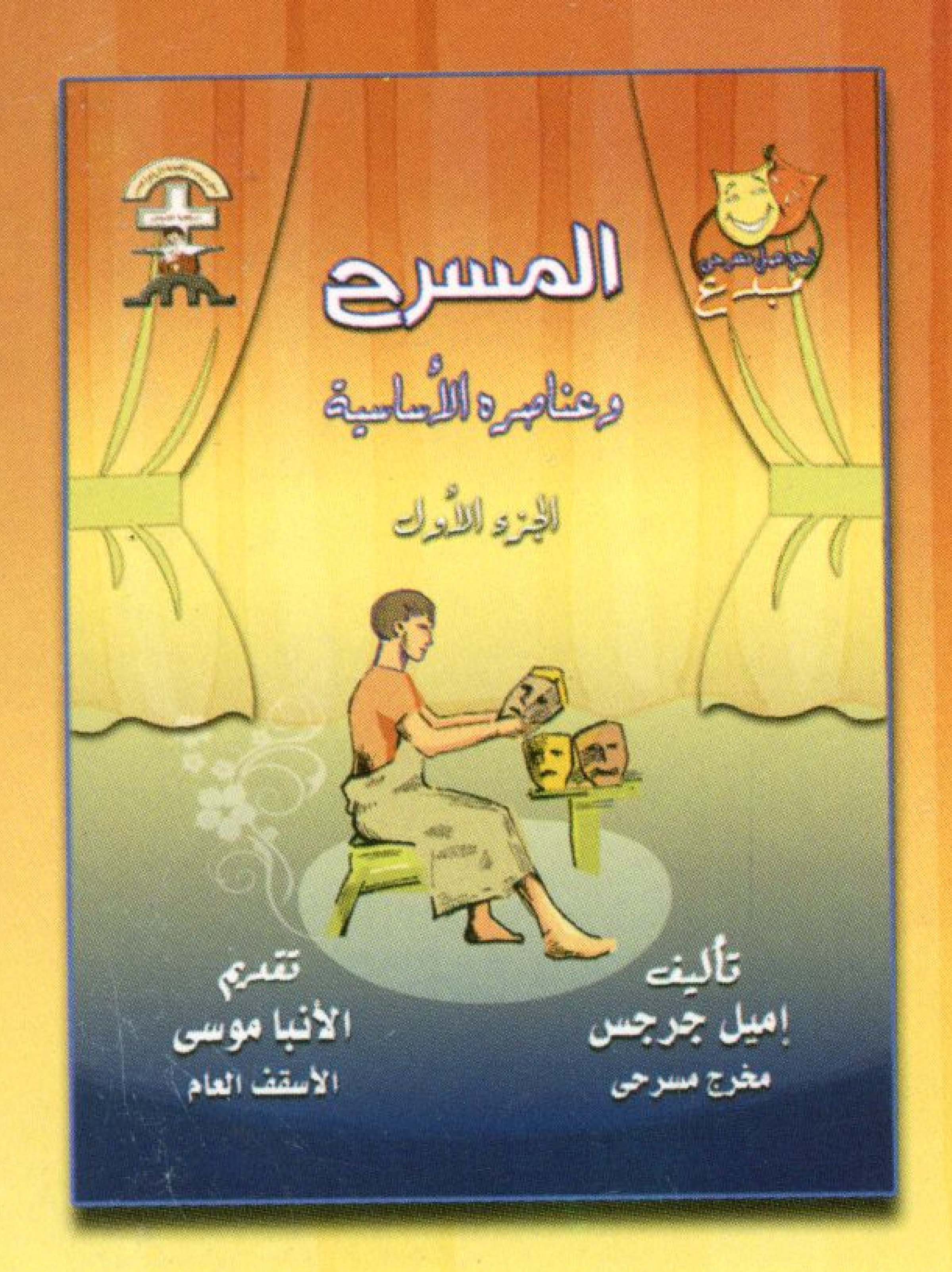


✝ جُمعت الأشكال والرسوم التوضيحية من المصادر والمراجع الموضحة إلى جانب رسوم وصور تم جمعها من الفنانين، والأرشيف الخاص بى، وبعض المتاحف.
✝ صدقى الجباخنجى – التصوير فى القرن الخامس عشر – المدرسة الإيطالية المجلد الأول- مطبعة لنشوتى.
✝ د/ حسين مؤنس – مصر ورسالتها – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨.
✝ د/ محمد مندور – المسرح النثرى- نهضة مصر للطباعة والنشر.
✝ بياتريس بيكون فالان – المسرح والصور المرئية (الجزء الأول) – ترجمة د. سهير الجمل- مراجعة أ.د. منى صفوت- مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون.
✝ أ.د. هانى حنّا عزيز – المؤتمر الدولى لتراث إقليم نقادة وقوص – مطرانية نقادة وقوص للأقباط الأرثوذوكس – يناير ٢٠٠٧.

ب- الدوريات (صحف ومجلات):

✝ د/ رمزى مصطفى: (الديكور المسرحى) العدد الثانى، مجلة المسرح – فبراير ١٩٦٤.
✝ مجموعة من رجال المسرح: (أضواء على الرسم المسرحى٦٢ – ١٩٦٣) العدد السادس، مجلة المسرح – يونية ١٩٦٤.
✝ كمال عيد: (مدرسة الإخراج عند جان لوى بارو) العدد الثانى عشر، مجلة المسرح - ديسمبر ١٩٦٤.
✝ خيرى أسعد: (الفنون التشكيلية الحديثة) نفس المرجع السابق.
✝ فتحى العشرى: (كافكا وقضية الإعداد المسرحى) العدد العشرين، مجلة المسرح – أغسطس ١٩٦٥.
✝ مجلة المسرح الأعداد ٤٥ سبتمبر ١٩٧٦ – ٣١ يوليو ١٩٦٦م، العدد الثالث مارس ١٩٦٤م.
✝ ماهر شفيق فريد: (مكتبة المسرح) العدد الخامس والعشرون، مجلة المسرح – يناير ١٩٦٦.
✝ عبد الرازق أبو العلا: مجلة الثقافة الجديد (رحلة خارج السور) العدد ٤٩ – يوليو ١٩٩٦.
✝ د/ سمير سرحان: مجلة المسرح (المسرح العالمى فى شهر) رحلة فى عقل إليا كازان - أغسطس ١٩٦٥
✝ كمال عيد: (مدرسة جوردن كريج المسرحية) العدد الرابع والأربعون ، مجلة المسرح - أغسطس ١٩٧٦.
✝ مجلة التراث الشعبى – العددان ٤ و٧ – ١٩٧٦ – المركز الفولكلورى – وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية.
✝ مجلة الفنون الشعبية – الأعداد ٩ و١٠ و١١ – ١٩٧٦ – تصدر كل ثلاثة شهور – دائرة الثقافة والفنون – عُمان، الأردن.
✝ مجلة كل الأسرة – العدد ٣٣٧ – ٢٩ مارس ٢٠٠٠.





فى هذا الكتاب

يقدم لنا الأستاذ أميل جرجس المخرج المسرحى دراسات متخصصة حول:

١- الفنون السبعة.. لمحة تاريخية، والدراما كتركيبة كيمائية متعددة الأبعاد فنياً.

٢- السينوغرافيا.. فى القرنين ١٩، ٢٠، مع رسوم توضيحية.

٣- الديكور المسرحى.. المصطلحات، ونماذج تصميمات، ودروس تطبيقية.

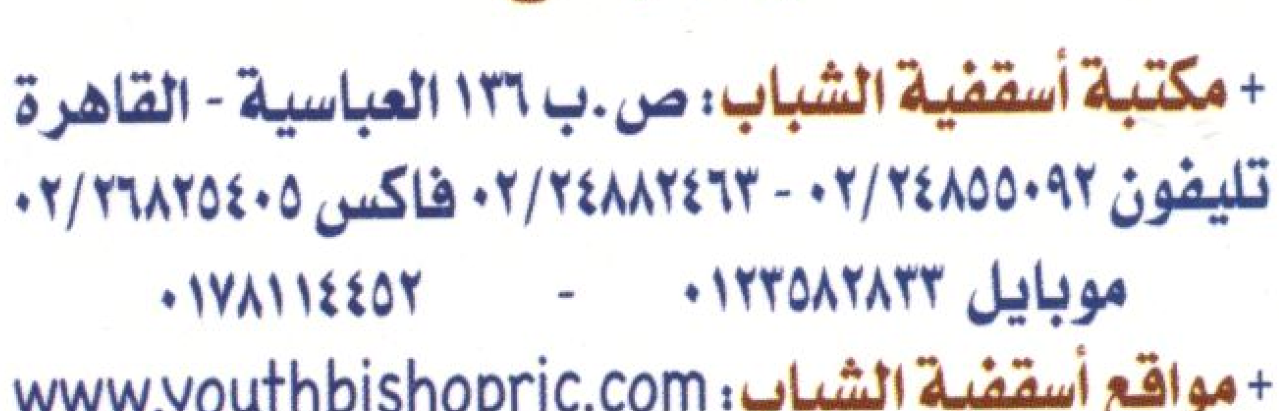
٤- الملابس والأزياء.. الأقنعة، الملابس الأغريقية، الأزياء الرومانية والقبطية والمصرية...

٥- الأثاث.. والأسلحة.. والمهمات...

والدراسة مدعمة بصور كثيرة ودروس تطبيقية مفيدة.

الأنبا موسى
الأسقف العام

يطلب من



+ مكتبة أسقفية الشباب: ص.ب ١٣٦ العباسية - القاهرة
تليفون ٠٢/٢٤٨٥٥٠٩٢ - ٠٢/٢٤٨٨٢٤٦٣ فاكس ٠٢/٣٦٨٢٥٤٠٥
موبايل ٠١٢٣٥٨٢٨٣٣ - ٠١٧٨١١٤٤٥٢
+ مواقع أسقفية الشباب: www.youthbishopric.com
www.akeedaorth.com www.mahraganalkraza.com
www.kids.mahraganalkraza.com
www.deaconessfiby.org www.coym-youthbishopric.com
+ حجرات على Facebook: youthbishopric - مهرجان الكرازة المرقسية.



01210030017